UNIVERISTÉ PARIS DIDEROT – PARIS 7 – SORBONNE PARIS CITÉ
U.F.R. LETTRES, ARTS ET CINÉMA

ÉCOLE DOCTORALE 131
Langue, littérature, image : civilisation et sciences humaines

La Musique du fond des choses

Destruction, savoir et création dans les écrits de Louis-Ferdinand Céline

Rémi WALLON

Thèse de doctorat
Histoire et sémiologie du texte et de l'image
sous la direction de M. Dominique RABATÉ

Soutenue le 5 octobre 2017

Jury :

Mme Suzanne LAFONT, Professeur des Universités en Littérature française, Université Paul-Valéry Montpellier 3 – Rapporteuse
M. Dominique RABATÉ, Professeur des Universités en Littérature française Université Paris Diderot – Paris 7 – Directeur de thèse
M. Philippe ROUSSIN, Directeur de recherche, CNRS – EHESS – Rapporteur
Mme Carine TRÉVISAN, Professeur des Universités en Littérature française, Université Paris Diderot – Paris 7 – Présidente

Remerciements

J'adresse mes remerciements à tous ceux qui m'ont accompagné et soutenu pendant la préparation de cette thèse.

Merci en premier lieu à mon directeur de thèse Dominique Rabaté pour ses conseils et ses encouragements tout au long de ce travail. Merci également à Évelyne Grossman et au personnel de l'École Doctorale 131 pour la grande disponibilité dont ils ont constamment fait preuve.

Toute ma reconnaissance aux doctorants ou jeunes docteurs de Paris 7 qui ont bien voulu rire à mes blagues à un moment ou à un autre de ces cinq années : Adeline Adam, Valérie Alias, Margaux Favart, Aline Jaulin, Estelle Mouton-Rovira, Magalie Myoupo, Aymeric Pantet, Pénélope Patrix, Riccardo Raimondo, Charlotte Servel, Mathilde Vidal, Alexis Weinberg pour le CERILAC, Carline Blanc, Marion Douzou, Charles-Henry Morling, Julien Nègre, Lucie Petitjean pour le (plus ou moins) LARCA.

Merci également aux érudits qui m'ont patiemment initié à toutes les subtilités des menus de la cafétéria de la BnF : Charles Coustille, Fabien Foureault, Arthur Molines et Denis Ramond.

Mention spéciale à Sarah Gould pour avoir supporté mon mauvais esprit et ma pyschologie de comptoir presque quotidiennement pendant cinq ans.

Merci à Chloé Brendlé, Esther Girard et François-Xavier Lavenne pour leur travail de relecture, et pour tous les conseils qu'ils m'ont donnés. Je compte sur vous pour accepter de me servir d'alibi si jamais j'ai laissé passé trop de fautes dans les derniers passages que j'ai réécrits.

Merci à mes amis d'avoir eu la gentillesse de ne jamais trop me poser de questions sur l'avancée de mon travail.

Merci à mes frères, ma sœur et mes parents d'avoir courageusement supporté l'opprobre que mon sujet de thèse devait immanquablement jeter sur notre famille.

Merci Cécile de m'avoir subtilement fait comprendre que Louis-Ferdinand, c'était pas forcément le meilleur prénom pour un bébé.

SOMMAIRE

INTRODUCTION : Céline face au savoir, ou « Est-ce *créateur* ? Ma seule question »..... 11

Le monopole du savoir..... 12
Destruction et création..... 14
Les compagnonnages céliniens..... 16
Les lunettes numériques..... 19
D'une lecture l'autre..... 21
1912 – 1932 : Le savant et le créateur..... 24
1932 – 1944 : Élie Faure fourvoyé..... 26
1944 – 1961 : Le créateur anachronique..... 27

PREMIÈRE PARTIE : Du cuirassier au créateur. Le désir de savoir et ses premières expressions du *Carnet du cuirassier Destouches* à *Voyage au bout de la nuit*..... 30

A/ Les visages du *Correspondant*..... 33

1) Le touche-à-tout fictif..... 37
a) L'érudition d'emprunt..... 38
b) Le philosophe plagiaire..... 40
c) Le chercheur livresque..... 43

2) Micro-fictions de l'exploration..... 46
a) Les errants imaginaires..... 47
b) Les explorations littéraires..... 50

3) Des empreintes durables..... 52
a) L'abstrait et le concret..... 53
b) Matérialisme et création..... 56

B/ Vers un savoir vivant..... 57

1) Les missionnaires et les démissionnaires..... 59
a) Les missionnaires de la vérité..... 59
b) L'inflexion thérapeutique..... 62
c) La subtilité scientifique..... 63
d) Les désastres académiques..... 66

2) Un savoir créateur..... 69
a) Prescriptions nietzschéennes..... 70
b) Une pensée vivante..... 72
c) Mysticisme créateur..... 73
d) Portrait du savant en créateur..... 74

C/ L'Atelier de Céline..... 79

1) Dramaturgies du savoir 82
a) *L'Église* et ses contradictions..... 83
b) Le goût de l'univoque..... 87
c) Un *Voyage* équivoque..... 92

2) Une vérité poétique..... 97
a) La transposition, remède au naturalisme..... 98
b) La puissance de l'illusion..... 101
c) L'heure des « incapables héros »..... 104

3) Une langue pour la destruction..... 108
a) Découverte guerrière..... 110
b) La langue criminelle..... 112
c) Au fond des choses..... 116
d) La sublimation destructrice..... 117

DEUXIÈME PARTIE : Vérité rythmique et vérité raciale. Le « cycle de Ferdinand » et les pamphlets à la lumière des écrits d'Élie Faure..... 123

A/ L'instinct esthétique..... 128

1) Le « côté Céline » d'Élie Faure..... 129
a) L'art ou le triomphe de la vie..... 129
b) Le vivant plutôt que l'exact..... 131
c) L'émotion, origine de l'œuvre d'art..... 132
d) La création guerrière..... 135

2) Le rythme et l'harmonie..... 137
a) L'harmonie, substitut de la vérité..... 137
b) Élie Faure au Génitron..... 139
c) Tyrannie du rythme..... 140
d) La dévaluation du « sujet »..... 142

3) Faire danser la langue..... 144
a) Les insuffisances littéraires..... 145
b) L'adieu au langage..... 147
c) Une régression salvatrice..... 149
d) La rédemption par la danse..... 151

B/ Le lyrisme indigène..... 155

1) Portrait de l'artiste en métis..... 155
a) Dépasser Gobineau..... 156
b) Sous la menace du rythme noir..... 157
c) Les triomphes du métissage..... 159
d) Céline contre les Robots 162

2) L'omniscience judéologique..... 166
a) Le retour du savant..... 167
b) Les braconneurs..... 169
c) La chute d'Élie Faure..... 170
d) Une nouvelle érudition..... 172

3) Le renouveau lyrique..... 174
a) La féminité d'Élie Faure..... 175
b) Le lyrisme ordurier..... 178

C/ Le communisme créateur..... 180

1) Du style à la civilisation..... 181
a) La toute-puissance du style..... 182
b) Des constructeurs aux polémistes..... 184
c) « Hâter cette décomposition, voici l'œuvre »..... 185

2) Le communisme introuvable..... 187
a) Systole, diastole..... 187
b) Mortelles machines 190
c) Élie Faure rue de Navarin..... 193
d) Le matérialisme assassin..... 195
e) Le communisme célinien..... 196

3) Une religion de la création..... 198
a) Réapprendre à danser..... 199
b) Pour une nouvelle mystique..... 201
c) « La vraie danse sacrée pas d'erreur ! »..... 203
d) De l'hérésie critique au Salut par les Beaux-Arts..... 205

TROISIÈME PARTIE : Savoirs d'avant-guerre et création d'avant-garde. La Belle Époque au service du renouveau littéraire dans les romans d'après 1944..... 211

A/ Un créateur d'un autre temps..... 216

1) Le dernier des écrivains..... 218
a) Les monstres sempiternels..... 219
b) Une hostilité ancestrale..... 222
c) Céline l'Ancien..... 224

2) Les *Deux Mondes* contre la *Review New New*..... 227
a) Les allusions inactuelles..... 228
b) Les *Cahiers antiques antiques* ou le trompe-l'œil moderne 230
c) Le bouclier Brunetière..... 232

B/ L'érudit et le créateur..... 235

1) Une histoire modèle..... 236
a) Un air de déjà-lu..... 237
b) Une scientificité parodique..... 240
c) Lespinasse et la fourmi..... 243

2) Le privilège de la légende..... 245
a) D'un Molière l'autre..... 246
b) Les « heureuses inventions » et l' « illusion de la réalité »..... 248

C/ L'école Ribot..... 252

1) Deux physiologistes..... 256
a) L'adieu à Freud..... 257
b) Créateurs sauvages et cadavres civilisés..... 259
c) L'inaptitude française..... 261

2) Mémoire défaillante, mémoire créatrice..... 262
a) La valeur de l'oubli..... 263
b) L' « hallucination vraie »..... 265
c) Les châteaux en l'air..... 267

3) Dépasser les *Deux Mondes*..... 270
a) Contre la photographie..... 271
b) Déchéance de la psychologie..... 274
c) Céline et le capitaine Walser..... 275

D/ La maladie de la création..... 278

1) Pathologie de la création..... 279
a) La fièvre créatrice..... 280
b) Douleurs musicales..... 282

2) Le créateur et l'aliéné..... 284
a) L'inventeur monstrueux..... 285
b) Le cas Le Vigan..... 287

3) Une recréation maladive de soi..... 291
a) L'identité en crise..... 292
b) Pascal au pont de Neuilly ou la naissance du génie..... 294
c) L'auto-destruction lyrique..... 296

CONCLUSION : Une histoire partiale de la littérature française, ou « Les grands adversaires des créateurs c'étaient les gens intelligents. » 303

Une littérature pétrifiée 304
Le règne des traducteurs 306
Les galériens de la création 309
Malédiction européenne 312

Bibliographie 315
Index 332

Note relative aux références bibliographiques

Pour les écrits de Céline, les références bibliographiques complètes n'ont pas été systématiquement rappelées dans les notes de bas de page. Sauf mention contraire, ils sont cités dans les éditions couramment utilisées :

- pour les romans et la correspondance, les pages indiquées renvoient aux volumes publiés dans la Bibliothèque de la Pléiade ;
- pour les pamphlets, elles renvoient à l'édition critique de Régis Tettamanzi publiée sous le titre *Écrits polémiques* au Québec en 2012 ;
- pour les écrits médicaux et les diverses interventions de Céline dans la presse, elles renvoient aux douze volumes des *Cahiers Céline* (abrégé *CC* dans les notes de bas de page).

INTRODUCTION

Céline face au savoir,
ou
« Est-ce *créateur* ? ma seule question ».

> *Rien n'est plus odieux de nos jours, humainement plus odieux, plus humiliant que de regarder un Français moderne dit lettré, dépiauter narquoisement un texte, un ouvrage... n'importe quelle bête à côté possède une allure noble, pathétique et profondément touchante. Mais regardez ce bravache grelot si indécent de suffisance, obscène de muflerie fanfaronne, d'outrecuidance butée, comme il est accablant... Que lui expliquer encore ? lui répondre ?... Il sait tout !... Il est incurable !*

Louis-Ferdinand Céline ne manque jamais d'exprimer le mépris dégoûté que la critique littéraire lui inspire. Les attaques outrancières qu'il multiplie à son encontre sont à la mesure de l'imposture qu'elle représente à ses yeux. Les prétendus experts qui se croient en droit de commenter ses œuvres révèlent en effet leur incurie tant à la nature de leurs analyses qu'au choix de leur instrument : s'ils comprenaient véritablement la portée des romans qu'ils prétendent juger, ils renonceraient d'eux-mêmes à cette langue des gens de lettres que l'écrivain disqualifie dès les toutes premières pages de *Voyage au bout de la nuit*. On peut ainsi facilement s'amuser à imaginer le traitement que Céline aurait pu réserver aux travaux universitaires suscités par son œuvre, plus encore lorsqu'ils examinent le rôle qu'y joue l'idée selon laquelle la vérité ne saurait surgir qu'au prix de ce que l'écrivain appelle une « grande attaque contre le Verbe[1] ». Pour Céline, le critique qui s'épargne un tel corps à corps avec le langage est immédiatement discrédité : la confiance aveugle qu'il continue à afficher envers les formes d'expression les plus convenues apporte la preuve qu'il est incapable de tirer la moindre leçon de ces romans qu'il se croit autorisé à commenter.

Ce coup de force par lequel Céline dénie toute portée critique aux écrits qui obéissent à d'autres règles que celles qu'il proclame invite à réfléchir aux rapports que les textes dont il est l'auteur établissent entre le fait de savoir et celui de créer. Quelles que soient la précision des

[1] « Louis-Ferdinand Céline vous parle », *Romans II*, p. 933.

notions qu'il mobilise, l'habileté de son raisonnement ou l'étendue de sa culture, le commentateur se voit en effet systématiquement renvoyé à son incompétence. Pour Céline, il n'y a même pas lieu de discuter avec lui : chacune des phrases par lesquelles il croit permettre de mieux comprendre les œuvres qu'il étudie montre que le dialogue est impossible, puisque derrière leur érudition apparente, elles témoignent toutes d'une ignorance satisfaite qui ne cherche jamais à s'amender. La véhémence de ces attaques régulièrement relancées permet de comprendre qu'il s'agit pour l'écrivain d'un enjeu de premier plan : il lui faut montrer sans contestation possible lequel est le véritable savant, du créateur qui produit une œuvre ou du critique qui s'autorise à la juger.

Le monopole du savoir

Cette volonté affichée de s'arroger le monopole de la vérité fait évidemment partie de l'arsenal polémique de Céline. Elle figure même parmi les armes favorites de l'écrivain, qui ne manque jamais une occasion de provoquer ses adversaires en revendiquant pour lui seul ce savoir qu'il leur dénie sans cesse. C'est le cas par exemple au beau milieu des pages les plus délirantes de *Féerie pour une autre fois II*, qu'il présente comme les seules susceptibles de rendre compte de la violence et de l'ampleur des bombardements alliés du printemps 1944 sur Paris : « le vrai qu'a tout vu, qu'a bien vu, le seul pertinent, le vérace, qu'a pas regardé que le bleu, que le jaune !... pas été ébloui du rouge !... du vert... qu'a saisi toute la gravité !... *brroum* et *brang !...* le seul philosophe “pratrabroumm” : Ferdinand ![2] » Loin d'en affaiblir la portée, le tour hyperbolique que l'écrivain donne souvent à ces affirmations les rend plus redoutables encore. Leur caractère comique permet en effet à Céline de devancer plaisamment la riposte de ses adversaires en dénonçant lui-même la part de mauvaise foi ou d'exagération qui entre en elles. L'écrivain parvient ainsi simultanément à revendiquer des pouvoirs inouïs et à prévenir toute discussion sérieuse au sujet de ses prétentions démesurées.

Ce geste répété et régulièrement mis en scène par lequel Céline fait du créateur le seul détenteur possible de la vérité se trouve au fondement de son entreprise littéraire. Il ne l'autorise en effet pas seulement à l'emporter sur les prétendus savants, mais aussi à se distinguer du tout-venant des écrivains, comme l'indique une lettre adressée à son ami Albert Paraz en 1949 : « Moi je suis de l'école Henri IV – les gestes pour les gestes *m'écœurent* – m'horripilent. Je les HAIS. Est-ce *créateur* ? ma seule question –[3] » Dès les premières pages de *Voyage au bout de la nuit*, Bardamu

[2] *Féerie pour une autre fois II*, p. 288.
[3] *Lettres*, p. 1165.

fait du savoir singulier qu'il estime posséder l'origine et la justification de son récit. L'expérience inédite de la guerre moderne confère en effet à sa parole une valeur unique, à laquelle nulle autre ne saurait prétendre : « Cette espèce d'agonie différée, lucide, bien portante, pendant laquelle il est impossible de comprendre autre chose que des vérités absolues, il faut l'avoir endurée pour savoir à jamais ce qu'on dit.[4] » La guerre constitue ainsi une expérience doublement fondatrice : elle permet à la fois d'acquérir brutalement un savoir indiscutable, et de donner à la parole une assise nouvelle. Elle fait cependant peser sur celui qui l'a vécue un écrasant impératif littéraire :

> Quand on sera au bord du trou faudra pas faire les malins nous autres, mais faudra pas oublier non plus, faudra raconter tout sans changer un mot, de ce qu'on a vu de plus vicieux chez les hommes et puis poser sa chique et puis descendre. Ça suffit comme boulot pour une vie tout entière.[5]

Celui qui entend réellement témoigner de ce que la guerre lui a permis de découvrir ne peut faire autrement que de se lancer à la recherche d'une forme littéraire inédite, susceptible d'exprimer enfin ce qui a jusque-là toujours été passé sous silence. On voit ainsi Céline rendre indissociables dès les premières pages de son premier roman le problème du savoir et celui de la création. Celui qui sait ce que les autres ignorent doit trouver des ressources nouvelles s'il veut se montrer à la hauteur de la lourde mission qui lui est échue : *tout dire*.

Dans les années qui suivent la publication de *Voyage au bout de la nuit*, Céline continue à s'attribuer cette position singulière sur laquelle il entend fonder sa supériorité littéraire. On le voit ainsi affirmer dans une lettre de 1935 destinée à l'historien de l'art Élie Faure, auquel il explique pourquoi il estime qu'un écrivain ne doit jamais s'affilier à un parti :

> Je gagne ma croûte depuis l'âge de 12 ans (douze). Je n'ai pas vu les choses du dehors mais du dedans. On voudrait me faire oublier ce que j'ai vu, ce que je sais, me faire dire ce que je ne dis pas, penser à ma place. Je serais fort riche à présent si j'avais bien voulu renier un peu mes origines. Au lieu de me juger on devrait mieux me copier au lieu de baver des platitudes – tant d'écrivains écriraient des choses enfin lisibles...[6]

La relation que Céline établit ici entre la valeur de son style et le caractère unique de son savoir, qu'il présente comme les deux sources de la prééminence littéraire qu'il s'arroge, repose sur une opposition qui joue un rôle fondamental dans l'ensemble de ses écrits : celle qui fait s'affronter le dehors (ou la surface), lieu où triomphent les mensonges et les masques qui trompent le tout-venant,

[4] *Voyage au bout de la nuit*, p. 52.
[5] *op. cit.*, p. 25.
[6] *Lettres*, p. 462.

et le dedans (ou la profondeur), où se cache cette vérité qu'il est le seul à posséder. Cette opposition revient sans cesse dans les discours que l'écrivain tient sur son œuvre. Céline présente en effet régulièrement ses écrits comme les seuls capables de faire surgir cette vérité que la profondeur recèle. Et s'il affirme la supériorité du style sur les idées, et présente souvent ce qu'il appelle son lyrisme comme chargé d'une vérité que ni les arguments du philosophe ni les démonstrations du scientifique ne sauraient atteindre, c'est justement parce que cette profondeur possède selon lui des propriétés esthétiques dont la logique ou la raison sont inaptes à rendre compte. C'est ce noyau esthétique inaccessible au plus grand nombre que décrivent deux formules frappantes adressées au professeur américain Milton Hindus à quelques jours d'écart durant le printemps de 1947 : « je connais la musique du fond des choses[7] », puis « le fond de l'Homme malgré tout est poésie[8] ».

Destruction et création

Dans son ouvrage *Céline écrivain* publié en 1994, Anne Henry rapproche cette vision des rapports entre savoir et création de la conception vitaliste de l'art. Elle estime en effet que, comme celles de nombre de ses contemporains, les idées de Céline en matière d'esthétique font écho aux œuvres de Schopenhauer et de Nietzsche :

> Point sourd à la rumeur du temps, et grâce à l'usage éclatant qu'il a fait de ses convictions apprises, il se classe ainsi au premier rang de ces intellectuels distingués de l'entre-deux guerres persuadés de l'urgence d'un décapage salutaire : se débarrasser des vieilles superstitions qui donnent la Raison pour supérieure ainsi que des valeurs éthiques ou intellectuelles qui sont attachées à la croyance en un Logos. Ces créateurs exigent qu'un réalisme véritable prenne acte désormais de la toute-puissance des pulsions, de l'inégalité fondamentale qui sépare les vivants, du nouveau statut du sujet, de l'inconscience de la vie.[9]

Si Anne Henry attribue à Céline une connaissance érudite des écrits de Schopenhauer et de Nietzsche dont nous verrons que plusieurs éléments invitent à douter, la description qu'elle propose de « l'inflexion dramatique que Céline imprime au vitalisme[10] » permet de saisir d'emblée le mouvement par lequel l'auteur de *Voyage au bout de la nuit* en vient à attribuer au créateur la mission d'énoncer la vérité :

> C'est tout vibrant d'angoisse qu'il définit dans cette optique la tâche artistique, descente intuitive dans les profondeurs inconscientes du vivant, dans la région

[7] *op. cit.*, p. 871.
[8] *op. cit.*, p. 880.
[9] Henry, Anne, *Céline écrivain*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 9.
[10] *op. cit.*, p. 29.

> obscure où se forment les affects, où la volonté de puissance s'affirme et se nie avec la même énergie – cette « chose en soi » comme il le dit, qui préexiste à toute objectivation en représentations et en mots, dont le créateur se doit de donner des équivalents métaphoriques au lieu d'expliquer, de recourir à la « raison raisonnante. »[11]

L'idée célinienne selon laquelle le surgissement de la vérité passe par un geste créateur qui abroge les formes anciennes et contribue à les faire éclater conduit ainsi Anne Henry à nuancer l'isolement et la singularité que Céline revendique souvent. Elle rapproche en effet la conception de la création défendue par l'écrivain de celle qui se manifeste après la première guerre mondiale dans les œuvres des expressionnistes allemands, qui reposent sur une violence tournée contre tous les obstacles – au premier rang desquels le langage – qui interdisent à la profondeur de remonter vers la surface, et à la vérité de se manifester. Ce parallèle possède au moins deux intérêts dans l'optique de l'étude des rapports entre savoir et création dans les écrits de Céline. Il indique d'abord qu'aussi singuliers que soient les choix littéraires ou les prises de position de l'écrivain en matière d'esthétique, la comparaison avec d'autres ensembles de textes ou d'autres œuvres d'art permet d'en éclairer certains aspects qui pourraient d'autant plus paraître idiosyncrasiques à première vue que l'écrivain ne cesse d'insister sur son originalité. Il rappelle ensuite que chez Céline, la geste créateur ne peut jamais être considéré indépendamment des destructions qu'il implique.

Philippe Roussin démontre à ce titre que la conception célinienne de la création s'inscrit dans le contexte plus large d'une « dévaluation générale des valeurs littéraires[12] » consécutive à la première guerre mondiale. Céline partage en effet avec de nombreux auteurs des années vingt le sentiment « que les mots, mobilisés par la guerre, avaient perdu leur sens, leur transparence et leur innocence, et qu'il était devenu impossible de raccorder la parole et l'institution du langage[13] ». Cette défiance partagée à l'égard des pouvoirs de la littérature permet de rappeler d'emblée que le culte de la création que l'on va voir se développer dans les écrits de Céline ne doit en aucun cas être confondu avec une célébration des valeurs de l'art ou avec une glorification de la littérature. Au contraire, dès la parution de *Voyage au bout de la nuit*, l'écrivain se construit, à mesure que les interviews dans la presse se multiplient, une posture auctoriale qui lui permet d'apparaître comme radicalement étranger au monde de l'art. Cette position d'extériorité foncière est l'un des éléments qui doit permettre à sa voix d'échapper entièrement à l'emprise de la littérature :

---

[11] *ibid.*

[12] Roussin, Philippe, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005, p. 381.

[13] *op. cit.*, p. 378.

> Le pseudonyme, la caution que la vie apportait à l'œuvre, la revendication d'une prose sans style, l'identité médicale de l'auteur, ces différents motifs conduisaient à donner de *Voyage au bout de la nuit* l'image d'un discours sans nom propre ni rhétorique, un discours de vérité qui ne devait rien au propos de la littérature ni aux catégories de la fiction et de la création : effacement de la littérature par le discours de vérité, évitement du nom propre par le choix du pseudonyme et silence sur l'identité de l'écrivain par l'affirmation de l'identité médicale.[14]

Le fait que la littérature soit systématiquement décrite chez Céline comme « l'expression d'une falsification, d'une inauthenticité[15] » permet de nouveau de mesurer l'étroitesse des liens qui unissent destruction, savoir et création dans ses écrits. En faisant du style qu'il développe et des romans qu'il écrit « une manière d'exposition du faux et du vrai[16] », l'écrivain transforme en effet l'acte de création en une entreprise violente qui vise à faire sourdre brutalement la vérité du silence où il accuse les œuvres d'art de contribuer à la plonger. Il en vient ainsi à faire de sa pratique de l'écriture un véritable envers de la littérature dont le caractère destructeur atteste la véridicité. Comme l'écrit Philippe Roussin, dans la logique de Céline, « si la langue littéraire artiste et cultivée est cette euphémisation généralisée réglée par les interdits du discours, alors la parole brute n'est violente que parce qu'elle est “authentique”.[17] » Les modalités stylistiques de cette profanation créatrice ont été décrites de manière très complète dans l'ouvrage d'Henri Godard *Poétique de Céline* et, pour ce qui concerne plus précisément les pamphlets, dans *Esthétique de l'outrance* de Régis Tettamanzi. Ces travaux constituent un point d'appui essentiel dans l'analyse de détail des différents écrits de Céline, et invitent à se lancer dans d'autres directions, tant une nouvelle étude centrée sur les questions stylistiques semblerait difficilement pouvoir échapper à la redite.

Les compagnonnages céliniens

Ces deux ouvrages montrent également que les pamphlets dans lesquels la haine antisémite et le racisme de Céline s'expriment de la manière la plus accablante et la plus nue représentent un moment central dans l'évolution de son écriture et de ses idées. Ils engagent ainsi à étudier ses écrits dans leur ensemble, quels que soient le dégoût, l'indignation ou le découragement que les pamphlets puissent provoquer chez leur lecteur. Philippe Roussin démontre d'ailleurs lui aussi que l' « on n'oppose pas le romancier et le pamphlétaire, l'écrivain et l'antisémite, le styliste et l'idéologue[18] »

---

[14] *op. cit.*, p. 42.
[15] *op. cit.*, p. 382.
[16] *op. cit.*, p. 643.
[17] *ibid.*
[18] *op. cit.*, p. 644.

lorsque l'on étudie les origines ou les implications de l'idée selon laquelle Céline inventerait avec ses emprunts à une langue orale-populaire ou ses attaques contre la syntaxe « un langage de vérité qui peut dénoncer le langage illusoire et inauthentique[19] ». Les deux versants de la production célinienne communiquent en bien des points, et s'éclairent mutuellement. L'édition critique des pamphlets publiée au Québec sous la direction de Régis Tettamanzi en 2012 constitue à ce titre un outil précieux. Elle facilite d'abord la compréhension littérale de ces textes, en élucidant les incessantes allusions que Céline y fait à l'actualité de la fin des années trente et du début des années quarante. Elle permet ensuite de mieux comprendre leur processus de création, en indiquant systématiquement, dans la lignée des travaux d'Alice Kaplan, à quelles sources Céline puise cette *science judéologique* dont il présente ses pamphlets comme une « simple vulgarisation, virulente, stylisée[20] ». On voit ainsi Céline construire ses textes à partir de ceux publiés par les officines de propagande antisémite, dans lesquels il ne cesse de piocher, n'hésitant pas à coller directement dans ses manuscrits des articles qu'il découpe dans des journaux ou des brochures, ni à modifier les noms qu'il y découvre ou les chiffres qu'il y rencontre en vue de les rendre plus conformes à cette menace juive tentaculaire dont il prétend révéler à son lecteur toute l'étendue. Ce travail permet ainsi à la fois de mesurer ce que l'écrivain emprunte à ces textes et de « comprendre en quoi consiste la spécificité de Céline dans les pamphlets[21] » en repérant les inflexions singulières qu'il donne à de nombreux lieux communs de l'antisémitisme.

L'étude de ces pratiques d'écriture ouvre des pistes remarquables pour la compréhension des rapports entre savoir et création chez Céline. L'importance que ces emprunts, ces transformations, ces réécritures et ces appropriations prennent au moment de la rédaction des pamphlets invite en effet à s'interroger sur le rôle qu'elles sont susceptibles d'avoir joué à d'autres moments de son parcours littéraire. Certains passages de l'ouvrage de Marie-Christine Bellosta *Céline ou l'art de la contradiction* paru en 1990 indiquaient déjà, notamment à propos de plusieurs textes de Freud, qu'il pouvait arriver au Céline de *Voyage au bout de la nuit* de pratiquer la réécriture, et de puiser dans ses lectures une matière qui finissait par s'intégrer à son roman moyennant un ensemble de transformations qui, si elles altéraient évidemment le texte d'origine, laissaient toutefois reconnaissables ses angles les plus saillants. La diversité des rapprochements proposés dans cet ouvrage, du *Candide* de Voltaire aux travaux du biologiste Élie Metchnikoff en passant par la littérature prolétarienne des années vingt, permet cependant d'apercevoir les problèmes que l'étude

[19] *ibid.*
[20] *L'École des cadavres*, p. 356.
[21] Tettamanzi, Régis, *Esthétique de l'outrance. Idéologie et stylistique dans les pamphlets de L.-F. Céline*, t. I, Tusson, Du Lérot éditeur, 1999, p. 20.

de l'intertexte célinien soulève, et les impasses auxquelles elle peut risquer de conduire.

Ces difficultés tiennent en bonne partie à l'utilisation singulière que fait Céline des œuvres auxquelles on croit le voir puiser ou dont on a le sentiment de percevoir un écho dans certaines de ses pages. Suzanne Lafont les résume dans l'introduction de *Céline et ses compagnonnages littéraires*, ouvrage dans lequel elle étudie les rapports entre les écrits de Céline et ceux de Molière et de Rimbaud :

> Celui qui, lisant un texte dans sa solitude, se met à entendre une rumeur de voix venues d'ailleurs peut partir, pour en titrer des bribes de sens, à la recherche d'hypothétiques sources (celles qui sont affichées ne sont pas toujours les bonnes). Il peut encore, de façon plus moderne, décrypter l'intertexte en analysant, selon l'excellent mode d'emploi de Genette dans *Palimpsestes*, les réécritures, citations, emprunts ou allusions repérables. La tâche est rendue complexe quand il s'agit de Céline car les sources sont détournées, grimées, clandestines. Elles se perdent en chemin, mélangées à d'autres, pour resurgir là où on ne les attendait pas : non plus sources mais nappes affleurant puis disparaissant. Et quand on pense avoir affaire à une réécriture manifeste, elle déborde le strict cadre textuel pour englober des positions idéologiques, voire éthiques : ainsi en va-t-il pour la version célinienne de « Alchimie du verbe » dans *Mort à crédit*.[22]

Céline n'est pas seulement partisan d'une « libre reprise[23] » qui n'hésite ni à déformer la lettre des textes ni à infléchir leur sens ; il s'amuse aussi régulièrement à brouiller les pistes, par exemple en inventant des citations apocryphes, comme l'a montré Isabelle Blondiaux à propos des idées qu'il prête au psychiatre Ernest Dupré dans *Voyage au bout de la nuit*[24]. C'est pour rendre compte de ces libertés et de ce jeu que Suzanne Lafont propose de nommer *compagnonnage littéraire* la pratique qui le conduit à prendre appui sur les auteurs qu'il fréquente pour reprendre certaines de leurs formules, pour interroger leurs œuvres ou pour tenter d'en renouveler les formes.

Cette notion s'avère d'autant plus utile pour étudier le rapport de Céline au savoir que plusieurs travaux ont déjà montré comment ce dernier semble se constituer au gré de lectures qui ont tout pour susciter la curiosité du chercheur, tant les traces qu'elles paraissent laisser dans les romans ou les pamphlets ne suffisent jamais à établir avec certitude le moment ou la forme sous laquelle elles ont été faites. C'est ce que montre notamment Yves Pagès dans *Les Fictions du politique chez L.-F. Céline*. En comparant les écrits de Céline à de nombreux textes libertaires écrits entre 1870 et 1914, Yves Pagès permet de mieux comprendre le rôle que jouent et la forme que

---

[22] Lafont, Suzanne, *Céline et ses compagnonnages littéraires. Rimbaud, Molière*, Paris – Caen, Lettres modernes Minard, 2005, p. 10 sq.

[23] *op. cit.*, p. 11.

[24] Blondiaux, Isabelle, *Céline, Portrait de l'artiste en psychiatre,* Paris, Société d'études céliniennes, 2004, p. 206.

prennent chez Céline l'écriture pamphlétaire, la fin de non-recevoir adressée au savoir scolaire ou la mise en scène de l'autodidaxie. Sans chercher à dresser une liste exhaustive des lectures libertaires de Céline, dont il est difficile de dire quel degré de connaissance exact il possédait de ces textes, Yves Pagès réussit ainsi à expliquer comment certains termes, certaines idées ou certains thèmes prennent de l'importance dans ses écrits à mesure que sa pratique littéraire évolue et que sa conception du savoir se précise. L'éclairage que ces textes apportent sur ceux de Céline est d'autant plus remarquable que ces derniers n'y renvoient presque jamais de manière explicite. Ces résultats encouragent ainsi à étendre à des corpus qui débordent du strict cadre de la littérature la méthode que décrit Suzanne Lafont lorsqu'elle explique comment elle est remontée vers Rimbaud, auquel Céline ne fait pourtant aucune référence directe. Cette méthode implique de consentir à d'éventuels détours, et d'accepter parfois de devoir en rester au stade de l'hypothèse :

> Pour retrouver sa trace, la démarche doit se faire inductive, elle part d'indices disposés dans les textes comme un jeu de l'oie. Au bout d'un certain nombre d'indices, quitte à perdre la piste de temps en temps, on aboutit comme dans une intrigue policière au portrait-robot de celui vers qui convergent certains faisceaux et qui réunit le plus grand nombre de paramètres permettant de noter une affinité : ce serait alors Rimbaud.[25]

Les lunettes numériques

Les vingt dernières années ont vu l'apparition d'outils radicalement nouveaux dont la puissance vertigineuse rend incomparablement plus facile la tâche de celui qui souhaite s'engager dans cette voie. Il va sans dire que la possibilité de retrouver en un instant l'origine d'une citation grâce aux 30 000 milliards de pages internet indexées à ce jour par Google constitue une révolution qui ouvre des possibilités sans précédent. Je n'aurais par exemple jamais trouvé sans cet outil la piste de la revue *Le Correspondant*, dans laquelle on verra le jeune Louis Destouches puiser allègrement pour écrire ses lettres d'Afrique : ce sont des propositions faites par le moteur de recherche qui m'ont mis sur cette voie alors que je cherchais à comprendre pourquoi Céline mentionnait dans une lettre de 1916 le critique littéraire de la *Revue des Deux Mondes* Ferdinand Brunetière – auquel il fait allégeance quarante-cinq ans plus tard dans les premières pages de *Rigodon*, mais qu'il n'évoque jamais entretemps. Et si un improbable hasard m'avait tout de même conduit dans cette direction, j'aurais sans doute eu besoin de plusieurs mois pour retrouver dans les colonnes du *Correspondant* les passages sur lesquels Google puis Gallica m'ont permis de mettre la

[25] Lafont, *op. cit.*, p. 11.

main en quelques minutes : lorsque les exemplaires numérisés par la Bibliothèque nationale de France ont fait l'objet d'une reconnaissance optique de caractères rendant possible la recherche plein texte – ce qui n'est malheureusement pas toujours le cas – ce genre d'opération devient excessivement rapide. En supprimant souvent le problème de l'aiguille dans la botte de foin – et en indiquant eux-mêmes dans quelle botte de foin fouiller –, ces nouveaux outils invitent donc à prendre pour objet d'étude des corpus autrefois bien trop écrasants pour paraître raisonnables. Personne n'aurait par exemple sérieusement pu envisager de parcourir avant leur numérisation les milliers d'articles de cette « *Revue des Deux Mondes* des cent dernières années[26] » que, dans les dernières années de sa vie, Céline affirme régulièrement avoir intégralement lue. Le simple fait que le sommaire détaillé de chacun des numéros de cette revue soit désormais disponible sur des pages Wikipédia permet à lui seul de gagner un temps précieux : en les parcourant par mots-clés, on sait en un instant si tel auteur auquel Céline fait référence ou tel événement auquel il fait allusion ont fait l'objet d'un article susceptible de l'avoir intéressé.

Ces nouveaux instruments présentent évidemment quelques limites. La plus évidente est que les documents qui n'ont pas encore été numérisés sont de fait exclus du champ de la recherche : il arrive par exemple que certains exemplaires de *La Revue des Deux Mondes* ou du *Correspondant* manquent à l'appel, et empêchent l'examen d'être tout à fait exhaustif. Une autre limite, à laquelle on est plus souvent confronté, est l'absence de recherche plein texte. De nombreux exemplaires de revues ou d'ouvrages numérisés ne bénéficient pas de cet outil qui permet de retrouver un mot ou un groupe de mots à l'intérieur d'un document : il faut donc souvent revenir aux méthodes traditionnelles, et parcourir soi-même les sommaires à la recherche d'articles dont le titre attire l'attention, puis ces articles en espérant y rencontrer les idées ou les formules qu'on croit pouvoir y trouver. Il existe en outre des limites d'ordre technique : il arrive par exemple que la reconnaissance optique des caractères fonctionne mal sur certains documents numérisés, et qu'un mot qui se trouve effectivement dans le texte n'y soit pas reconnu. Ces nouveaux outils ne sont donc pas exempts de tout défaut, et ne se substituent pas entièrement aux pratiques de recherche plus anciennes (d'autant que certains textes parmi ceux étudiés n'ont pas été numérisés : c'est le cas en particulier de la revue *Correspondance* animée par le dramaturge Charles Dullin) ; les menus désagréments qu'ils réservent à leur utilisateur demeurent cependant dérisoires au regard des possibilités qu'ils lui offrent et des joies qu'ils lui réservent.

[26] « Louis-Ferdinand Céline vous parle », *op. cit.*, p. 935.

Celles-ci ne se limitent pas à l'euphorie passagère que peut procurer le fait de découvrir une réécriture insoupçonnée dans tel passage célèbre de *Voyage au bout de la nuit* ou de prendre, à un siècle d'écart, le jeune employé colonial Louis Destouches en flagrant délit de plagiat. La mise en évidence de ces compagnonnages littéraires ou intellectuels parfois inattendus permet en effet toujours de progresser dans la compréhension des écrits de Céline, et de préciser la nature et les implications de l'équivalence fondamentale qu'ils établissent entre le fait de créer et celui de savoir. En permettant de réfléchir à la façon dont l'écrivain s'empare d'idées, de pratiques ou de formules auxquelles il donne un rôle central sans que l'on se doute toujours qu'il les a d'abord rencontrées chez d'autres auteurs, elle conduit à mieux apprécier la singularité des accents qui lui sont propres. Ce sont ainsi des aspects majeurs des écrits de Céline qui s'éclairent. On s'explique mieux par exemple le rôle polémique qu'il donne à la notion de *transposition* quand on étudie l'emploi que fait de ce terme à la fin des années vingt le metteur en scène Charles Dullin, qui s'en sert comme d'une arme contre le théâtre naturaliste. On comprend mieux également comment le problème de la création et les questions d'esthétique peuvent figurer au centre du programme raciste des pamphlets lorsque l'on confronte ces textes aux écrits d'Élie Faure, dont Céline reprend souvent les points de départ pour inverser les conclusions. On apprécie mieux aussi, à la lumière de certains articles consacrés par la *Revue des Deux Mondes* aux exécutions arbitraires de Lavoisier ou de Chénier, l'image de dernier-né d'une lignée de grands esprits français persécutés en raison de leur génie que Céline donne de lui-même dans les dernières années de sa vie.

Les possibilités nouvelles ouvertes par les récentes numérisations massives de textes du XIXe siècle ou du début du XXe siècle m'ont donc incité à étudier les rapports entre savoir et création chez Céline en mettant l'accent moins sur les évolutions de son style et de sa poétique ou sur les contextes littéraires français et internationaux de son époque que sur certaines de ses lectures méconnues ou insoupçonnées. Pour diverses raisons, ces dernières peuvent, à première vue, ne pas présenter une grande unité. D'abord, elles sont effectuées à des moments parfois très éloignés les uns des autres, entre le séjour africain de Louis Destouches en 1916 et sa mort en 1961. Elles empruntent ensuite à des domaines très différents, qui vont de la dramaturgie (Charles Dullin) à la psychologie expérimentale (Théodule Ribot) en passant très rapidement par la zoologie (Edmond Perrier) et bien plus longuement par l'histoire de l'art (Élie Faure). Elles témoignent parfois d'un intérêt presque érudit pour la pensée ou les écrits d'un auteur précis, parfois d'un éclectisme qui se passionne ponctuellement pour les sujets les plus divers pourvu qu'ils soient traités dans les

colonnes d'une même revue. Elles conduisent Céline à dialoguer avec des œuvres ou des idées contemporaines des siennes et parfois résolument novatrices, tout en lui permettant aussi de trouver un refuge inattendu ou des armes nouvelles dans des textes anciens ou des notions dépassées. Elles lui font se découvrir des ressources esthétiques dans les écrits d'un partisan du classicisme le plus rationnel (Ferdinand Brunetière) comme dans ceux d'un fervent nietzschéen (Élie Faure). Elles peuvent enfin être faites dans le texte comme dans des articles de vulgarisation ; ne durer que quelques semaines (*Le Correspondant*) comme s'étendre sur plusieurs années (la *Revue des Deux Mondes*) ; être bruyamment revendiquées comme soigneusement tues. Dans certains cas, comme par exemple celui d'Henri Bergson, elles peuvent conduire à l'éloge un jour, au rejet le lendemain, sans jamais permettre d'être certain que Céline a bien une connaissance de première main de l'auteur ou des idées sur lesquels il exprime ces avis contradictoires.

Ces lectures hétéroclites gagnent cependant à être rapprochées les unes des autres. Si les textes auxquels Céline s'intéresse peuvent appartenir à des époques, à des domaines ou à des courants de pensée très différents, ils ont en commun de nourrir l'équivalence entre créer et savoir qu'il ne cesse de proclamer dans ses écrits. En réfléchissant aux idées ou aux formules que l'écrivain découvre dans ses lectures, à la manière dont il s'en empare et aux réinterprétations qu'il en propose, on comprend mieux comment il en vient à faire de cette équivalence la clé de la supériorité qu'il revendique sur les autres écrivains de son temps. On comprend aussi comment les idées qui s'expriment dans ses textes prennent appui sur des pratiques d'écriture qui les précèdent souvent, et auxquelles les lectures qu'il fait viennent parfois donner après coup une assise nouvelle. On parvient en effet à observer avec plus de précision la façon dont certaines de ces pratiques mûrissent. On voit par exemple comment les articles très similaires que publient *Le Correspondant* et la *Revue des Deux Mondes* sont mis, à quarante ans d'écart, au service de deux *ethos* opposés : les premiers servent de base à l'érudition souvent pédante qu'affiche le jeune Louis Destouches dans ses lettres de 1916 pour s'inventer une vie d'explorateur devenu cynique à force de lucidité, tandis que les seconds alimentent l'érudition grotesque de la trilogie allemande, qui signale régulièrement son caractère délirant pour mieux permettre à Céline de se ranger au nombre des maltraités de l'Histoire, seuls êtres susceptibles d'énoncer la vérité. Bien plus que leur nature ou leur sujet, c'est donc l'emploi que Céline fait de ces textes qui justifie qu'on les rapproche : en réfléchissant aux inflexions qu'il leur fait prendre, on comprend mieux ce qui fait la singularité de sa poétique, de son imaginaire ou de son idéologie – et on discerne plus facilement ce qui rend poreuses les frontières susceptibles de séparer chez lui ces trois domaines.

Certains fils conducteurs permettent d'ailleurs de rendre plus intelligible la manière dont le rapport entre savoir et création évolue chez Céline, et de voir plus clairement à l'œuvre la façon dont l'écrivain prend à certains moments précis de son parcours des directions nouvelles dans lesquelles tel ou tel ensemble de textes l'aide plus particulièrement à aller. Si ces lignes directrices sont parfois déjà perceptibles dans des écrits de jeunesse ou encore visibles dans les derniers romans, on les fait cependant apparaître plus clairement lorsque l'on distingue des périodes dans la vie et dans la carrière de l'écrivain. La confrontation avec certains textes peut en effet parfois attendre quelques années avant d'atteindre son paroxysme, et continuer à se poursuivre plus discrètement passé ce point culminant. On saisit mieux son sens et on observe plus en détail ses implications durant les mois où elle est la plus vigoureuse, d'autant qu'ils correspondent souvent chez Céline à des moments critiques. Il en va ainsi pour les écrits d'Élie Faure : si certains passages de *Voyage au bout de la nuit* trouvent leur origine dans des textes de l'historien de l'art, c'est plutôt au moment de la rédaction des pamphlets que le dialogue – qui vire à l'affrontement – se fait le plus intense, et que l'on voit se manifester avec le plus de force le rapport paradoxal que l'écrivain entretient avec eux. Les idées d'Élie Faure continuent cependant à jouer un rôle important dans les derniers romans, puisque c'est à l'aune des rapports entre style et civilisation tels que les pense l'historien de l'art que Céline explique l'intérêt qu'il trouve à la *Revue des Deux Mondes*. Le compagnonnage peut donc parfois s'étendre au-delà des bornes temporelles que j'ai assignées à son étude, qui visent avant tout à en faire mieux apprécier les aspects les plus saillants.

Les trois grandes périodes qui permettent le mieux d'observer la naissance, le développement et les diverses implications de l'équivalence célinienne entre savoir et création correspondent d'ailleurs, sans véritable surprise, à celles que François Gibault mettait déjà en évidence dans sa biographie : celle, d'abord, qui conduit Céline de sa jeunesse à la publication de *Voyage au bout de la nuit* ; celle, ensuite, qui le mène de ce premier succès littéraire à son départ pour l'Allemagne au printemps 1944 ; celle, enfin, qui le voit revenir en France après son exil danois pour y vivre ses dernières années. Il est en effet difficile de considérer les directions que Céline donne à ses écrits indépendamment de celles que prend sa vie : les liens qui les unissent – et la façon dont l'écrivain les met toujours plus nettement en scène – ont beau être connus de longue date, ils demeurent néanmoins excessivement étroits. On comprend toujours mieux la valeur que Céline attribue à la notion de *création* au moment de la rédaction de *Voyage au bout de la nuit* quand on examine le rôle qu'il entend lui confier dans le fonctionnement du Cours international d'hygiène qu'il envisage simultanément de fonder. On continue à saisir plus facilement la véhémence avec laquelle il rend dans ses pamphlets les questions esthétiques inséparables des

questions idéologiques quand on rappelle que son brusque succès de 1932 conduit certains écrivains à exiger de lui des clarifications politiques auxquelles il refuse d'être tenu. On a encore besoin de revenir sur sa fuite en Allemagne, sa condamnation en France et son exil danois si l'on veut réfléchir à la façon dont il se crée dans ses derniers romans une posture de créateur archaïque isolé dans une modernité mensongère contre laquelle il entend lutter. Il n'en reste pas moins possible de considérer d'un œil nouveau chacune de ces périodes, et de proposer de nouvelles lectures des différents écrits qui les jalonnent. C'est ce à quoi autorise notamment la mise en évidence de plusieurs ensembles de textes parfois méconnus dont l'examen permet de mieux apprécier les voies que Céline emprunte.

1912 – 1932 : Le savant et le créateur

Il en va ainsi pour la première de ces périodes, qui voit le désir absolu de « connaître et savoir[27] » revendiqué dans le *Carnet du cuirassier Destouches* de 1912 se transformer progressivement, jusqu'à la publication de *Voyage au bout de la nuit*, en nécessité de créer. Deux corpus différents permettent de mieux comprendre certaines des étapes qui conduisent progressivement Céline à formuler cette équivalence. Le premier de ces moments que l'on peut examiner à nouveaux frais est le séjour africain de 1916. La découverte des emprunts et des plagiats que Louis Destouches multiplie dans les lettres qu'il destine depuis le Cameroun à son amie Simone Saintu invite à reconsidérer l'idée généralement admise que cette correspondance « dévoile un jeune homme en pleine mutation spirituelle[28] ». On comprend peu à peu que le savoir éclectique et les certitudes qu'il affiche sur un ton souvent proche de la cuistrerie n'ont sans doute pas les sources prestigieuses qu'on leur a souvent attribuées jusqu'ici : ils proviennent très fréquemment de numéros de la revue *Le Correspondant* publiés entre 1914 et 1916. Cette découverte permet de confirmer ce que certains travaux avaient déjà pressenti sans parvenir à le démontrer : les aventures dont Louis Destouches fait le récit dans ses lettres de 1916 sont loin de constituer un compte-rendu fiable de son séjour africain. La comparaison avec les articles du *Correspondant* permet en effet de comprendre de quelle façon le jeune homme se constitue une érudition d'emprunt et s'invente déjà, au gré de micro-récits dont on retrouve parfois la source, une vie d'explorateur décidé à vouer son existence à toutes sortes d'expérimentations, qu'elles soient scientifiques, médicales ou littéraires.

Le second moment dont on parvient à mieux comprendre les enjeux est celui qui conduit Céline de l'échec de sa pièce *L'Église*, refusée par Gallimard en 1927, au triomphe de son premier

[27] *Carnet du cuirassier Destouches*, *Romans III*, p. 75.
[28] Pagès, *op. cit.*, p. 94.

roman. On mesure en effet plus facilement le chemin accompli par l'écrivain lorsque l'on compare ces deux versions successives de l'histoire de Bardamu aux pièces de théâtre montées par le metteur en scène Charles Dullin ou par ses proches à Paris à la fin des années vingt, ainsi qu'aux textes que ces hommes de théâtre font paraître tous les mois dans une publication dont le nom ressemble étrangement, par une coïncidence amusante, à celui de la revue que Céline lisait en Afrique : elle s'appelle cette fois *Correspondance*. Le nom de Louis Destouches apparaît dans le numéro de décembre 1929 de cette revue de petit format dans laquelle sont publiés le texte de certaines pièces jouées au Théâtre de l'Atelier (dont Charles Dullin est le propriétaire), des articles relatifs à leur mise en scène et d'autres portant plus généralement sur des questions d'esthétique théâtrale : le médecin, amateur de théâtre, écrit à Charles Dullin pour discuter certains points de dramaturgie. L'étude des pièces évoquées dans cette lettre et des articles publiés entre 1928 et 1931 dans *Correspondance* se révèle très instructive : elle permet de mieux comprendre certaines des transformations radicales grâce auxquelles *L'Église* devient *Voyage au bout de la nuit*, et en particulier celles que Céline fait subir à la question du savoir, dont la valeur se brouille considérablement en passant de la pièce au roman. Elle conduit aussi à mieux apprécier la façon dont, dans ces années, la création devient pour l'écrivain le moyen d'atteindre cette vérité vivante que certains de ses textes décrivent de plus en plus explicitement.

C'est dans la thèse de médecine de 1924 puis dans les contributions de médecine sociale écrites entre 1925 et 1932 que l'on voit ce basculement s'opérer le plus nettement. Ces textes constituent en effet une étape décisive du mouvement par lequel la figure de l'expérimentateur autodidacte valorisée dans les lettres d'Afrique cède progressivement le pas à une autre figure, celle du créateur. À mesure que les années passent, Louis Destouches exprime une défiance de plus en plus marquée à l'égard du savoir académique et de la médecine universitaire. Il défend à l'inverse de manière toujours plus véhémente un savoir pratique supposé culminer dans un geste créateur dont les découvertes de Semmelweis constituent le premier exemple, et qui abolit les frontières séparant la recherche médicale de la pratique artistique. À ce titre, les écrits médicaux de la fin des années vingt et du début des années trente méritent qu'on les relise même sans les confronter à des textes méconnus qui les éclaireraient d'un jour nouveau : le savoir créateur aux accents vitalistes que le docteur Destouches y décrit permet de mieux comprendre la force d'attraction que la littérature exerce sur lui au moment où il travaille à son premier roman.

1932 – 1944 : Élie Faure fourvoyé

Si les textes écrits par Céline dans sa jeunesse puis dans les années qui précèdent la publication de *Voyage au bout de la nuit* permettent d'observer la maturation progressive de l'équivalence entre savoir et créer, ceux qu'il publie entre ce premier succès et son départ pour l'Allemagne invitent à réfléchir à la façon dont il en vient – notamment au moment des pamphlets – à élever la création au rang de question vitale. Le rôle décisif qu'il attribue aux questions esthétiques au cours des années trente devient plus clair lorsqu'on prend au sérieux les déclarations dans lesquelles il indique avoir puisé dans les écrits de l'historien de l'art Élie Faure, dont il se dit un fidèle lecteur, certaines des formules qu'il affectionne ou des idées qu'il martèle le plus volontiers. La conception de l'art qu'Élie Faure défend dans les nombreux textes qu'il publie entre le début des années 1900 et son décès en 1937 trouve en effet chez Céline des prolongements remarquables. L'écrivain, qui montre une connaissance précise de ces ouvrages – et se lie d'amitié avec leur auteur dans les semaines qui suivent la publication de *Voyage au bout de la nuit* –, puise dans cette œuvre foisonnante plusieurs des notions qu'il mobilise ou des principes qu'il expose dans les textes où il commence à formuler explicitement ses principes esthétiques. C'est le cas notamment au sujet de la création, que l'historien de l'art décrit comme l'effet d'une violente poussée vitale qui contraint l'homme à se lancer à la poursuite de formes nouvelles moyennant d'inévitables destructions. Il en va de même pour des notions telles que le lyrisme ou le rythme, auxquelles Céline donne un rôle de plus en plus important : c'est en des termes très similaires à ceux d'Élie Faure qu'il les considère comme les plus hautes manifestations d'une vérité à laquelle seule l'œuvre d'art peut permettre d'accéder

De manière surprenante, les écrits de l'historien de l'art permettent également de mieux comprendre le rôle belliqueux que Céline fait jouer à la création dans le programme raciste qu'il énonce dans ses pamphlets. C'est en effet au gré d'un renversement complet de la pensée d'Élie Faure – et au terme d'un net refroidissement de leur amitié – que l'écrivain en vient à faire du lyrisme ou du rythme des mots d'ordre guerriers. Élie Faure présente sa conception de la création comme un dépassement de celle de Joseph Arthur de Gobineau : comme l'auteur de l'*Essai sur l'inégalité des races humaines*, il distingue différents types de sang auquel il reconnaît des propriétés spécifiques ; mais au lieu d'en conclure à la supériorité du sang blanc ainsi que le fait Gobineau, il proclame la nécessité du métissage, et fait du métis le créateur par excellence, en qui il voit se combiner les propriétés lyriques du sang noir et les vertus organisatrices du sang blanc. Cette idée permet de mieux comprendre la hantise du métissage qui traverse les pamphlets. C'est en effet

en partant des mêmes prémisses qu'Élie Faure, mais en renversant les conclusions auxquelles il arrivait, que Céline en vient à faire de ce « lyrisme aryen[29] » dont il se considère comme l'ultime défenseur l'expression d'une vérité raciale que le métissage menace de faire disparaître. L'élucidation de certaines attaques cryptées mais virulentes qui visent directement l'historien de l'art dans les pamphlets conduit par ailleurs à mieux appréhender l'étrange *communisme créateur* que Céline finit par y revendiquer. L'écrivain fait en effet allusion à certains textes dans lesquels Élie Faure décrit l'U.R.S.S. comme le foyer d'un nouvel élan civilisateur, et leur répond en représentant le communisme soviétique comme l'agent d'un matérialisme mortifère qu'il accuse de contribuer à la dégénérescence des arts et à cette « totale inversion des instincts esthétiques[30] » contre laquelle il entend lutter. La mise en regard des écrits des deux auteurs permet ainsi de rendre plus claire la façon dont les frontières entre esthétique et politique s'estompent au moment où Céline présente son style comme le dernier rempart contre les diverses tentatives destinées à « châtrer l'Aryen de son rythme émotif naturel[31] ».

1944 – 1961 : Le créateur anachronique

Deux derniers ensembles de textes aident quant à eux à relire les romans que Céline écrit dans la dernière partie de sa vie : il s'agit des articles publiés dans la *Revue des Deux Mondes* entre 1870 et 1920, et des ouvrages écrits par le philosophe Théodule Ribot dans les mêmes années. Le fait que ces deux corpus soient contemporains l'un de l'autre n'a rien d'une coïncidence. Céline joue en effet dans ses derniers romans à dialoguer avec des textes et des savoirs typiques de la fin du XIXe siècle et de la Belle Époque. Les allusions qu'il multiplie à ces textes, les emprunts qu'il leur fait ou les détournements qu'il en accomplit contribuent tous à produire un même effet : ils lui permettent d'apparaître comme un créateur d'un autre temps, prisonnier d'une époque moderne qu'il entend combattre avec les armes du passé. Si la *Revue des Deux Mondes* joue un rôle de premier plan dans cette lutte, c'est que cette publication fait simultanément office de ressource et de repoussoir. À côté des articles très divers qu'elle accueille et pour lesquels l'écrivain se prend de passion, les romans ou les nouvelles qu'elle publie deviennent en effet à ses yeux l'incarnation d'un style obsolète dans lequel il accuse les écrivains de son temps d'être toujours embourbés. Céline opère ainsi un nouveau renversement : en puisant dans les exemples oubliés que lui offrent les articles de la revue un certain nombre d'idées ou de pratiques qu'il retourne contre ses contemporains, il doit paradoxalement échapper à l'emprise de ce *style Deux Mondes* pour

[29] *Bagatelles pour un massacre*, p. 186.
[30] *op. cit.*, p. 75.
[31] *op. cit.*, p. 184.

apparaître comme le seul véritable innovateur de son temps.

Il trouve également dans certains de ces articles, mais plus encore dans les ouvrages du philosophe Théodule Ribot, des idées qui lui permettent de présenter comme autant de gages d'authenticité les imprécisions, les oublis et les inventions dont regorgent ses prétendues chroniques *D'un château l'autre*, *Nord* et *Rigodon*. Dans ses travaux de psychologie expérimentale, Ribot s'intéresse en effet au fonctionnement de la mémoire : il présente les défaillances qu'elle subit comme la condition même du souvenir, et y voit un préalable à toute entreprise de création. Ces textes autorisent ainsi Céline à présenter comme de véritables témoignages les récits largement romancés qu'il donne de son parcours allemand. Mais ils l'aident aussi à attaquer à nouveaux frais ses contemporains. La mise en scène de son ralliement à ce qu'il appelle « l'école Ribot[32] » lui permet en effet une nouvelle fois de transformer en arme littéraire un corpus défraîchi : par la mise en avant de cette référence philosophique démodée, il affiche ostensiblement son rejet d'une époque moderne qu'il accuse entre autres d'être à la solde de ce « Jean-Baptiste Sartre[33] » dont il s'amuse désormais à écorcher le nom. Il rencontre aussi chez Théodule Ribot certaines idées qu'il s'approprie en vue de combattre trois des ennemis par lesquels il accuse le roman moderne d'être corrompu : la philosophie, la photographie et la psychologie. Des ouvrages tels que *Les Maladies de la mémoire* ou *Essai sur l'imagination créatrice* constituent dans cette lutte des adjuvants d'autant plus utiles que Ribot y décrit régulièrement l'invention artistique comme une activité pathologique, idée que Céline met à profit pour se dépeindre comme un créateur maladif condamné à se détruire s'il veut pouvoir faire triompher la vérité.

L'étude des ressources que Céline trouve dans ces différents corpus qui, entre sa jeunesse et ses derniers jours, suscitent tour à tour son intérêt, permet de confirmer que tout au long de sa vie, sa pratique d'écrivain se forge au contact de ses lectures, et que ses idées en matière d'esthétique se nourrissent des textes auxquels il se confronte. Ceux-ci peuvent être exhibés comme passés sous silence, servir d'inspiration ou jouer un rôle de repoussoir, faire l'objet de reprises autant que de renversements. Ils aident cependant toujours à comprendre les implications de l'idée célinienne selon laquelle le créateur est le seul véritable savant, et à mesurer l'importance que prend cette équivalence dans ses écrits, qui ne cessent de la réaffirmer. Ses effets se font en effet sentir bien au-delà des attaques répétées de Céline contre la critique littéraire : qu'il s'agisse de ses recherches stylistiques, de la construction de sa posture d'écrivain ou de l'élaboration de son discours sur l'art,

[32] *D'un château l'autre*, p. 177 et n. b.
[33] *À l'agité du bocal*, p. 617.

elle paraît affleurer à tous les niveaux des romans et des pamphlets. Elle remonte en effet d'autant plus volontiers à la surface qu'elle constitue une arme polémique de premier plan : elle permet à Céline de se présenter simultanément comme l'unique dépositaire de la vérité, et comme le seul écrivain digne de ce nom.

PREMIÈRE PARTIE

Du cuirassier au créateur.
Le désir de savoir et ses premières expressions
du *Carnet du cuirassier Destouches* à *Voyage au bout de la nuit*.

Lorsqu'il publie, en octobre 1932, sous le nom de Céline son premier roman, Louis Destouches, âgé de trente-huit ans, a déjà beaucoup écrit. Des premières lettres envoyées à ses parents en 1907 aux écrits médicaux des années vingt, ces textes antérieurs à *Voyage au bout de la nuit* sont très divers quant à leur forme, à leur genre et aux sujets qu'ils abordent : les destinataires varient, le ton change, les idées exprimées aussi. Certaines préoccupations s'avèrent néanmoins plus constantes que les autres, et certains thèmes reviennent de manière plus insistante : c'est le cas en particulier de la question du savoir. Très tôt en effet se manifeste dans les écrits du jeune Louis Destouches un désir singulier, qui s'exprime pour la première fois dans ces notes manuscrites connues depuis 1965 sous le titre de *Carnet du cuirassier Destouches*. En novembre 1913, treize mois après son arrivée au 12e régiment de cuirassiers à Rambouillet, le jeune homme commence à consigner par écrit quelques réflexions décousues dans lesquelles Henri Godard voit un « bilan des épreuves de l'année qui vient de s'écouler et de ce qu'elle lui a appris de lui-même[1] ». Les lignes sur lesquelles se termine ce *Carnet* expriment un désir de savoir absolu, dont le jeune militaire examine sans les craindre les possibles conséquences :

> Mais ce que je veux avant tout, c'est vivre une vie remplie d'incidents que j'espère la providence voudra placer sur ma route, et ne pas finir comme beaucoup ayant placé un seul pôle de continuité amorphe sur une terre et dans une vie dont ils ne connaissent pas les détours qui vous permettent de se faire une éducation morale – si je traverse de grandes crises que la vie me réserve peut-être, je serai moins malheureux qu'un autre car je veux connaître et savoir, en un mot je suis orgueilleux – est-ce un défaut ? Je ne le crois, et il me créera des déboires ou peut-être la *Réussite*.[2]

Comme le suggère l'emploi absolu des verbes *savoir* et *connaître* que font les phrases sur lesquelles s'achève ce *Carnet*, dont la rédaction ne sera pas poursuivie plus avant, il ne s'agit pas pour le cuirassier Destouches de découvrir un domaine précis de la connaissance : le jeune Louis clame son désir d'accéder à un savoir universel, quelles que soient les péripéties – qu'il imagine volontiers

[1] Godard, Henri, *Céline*, Paris, Gallimard, 2011, p. 57.
[2] *Carnet du cuirassier Destouches*, *op. cit.*, p. 75.

romanesques – qu'une telle quête implique. C'est dans cette poursuite épique qu'il fait résider la singularité du destin qu'il s'imagine, dont les sinuosités imprévues et les difficultés multiples devront lui permettre de se distinguer du plus grand nombre. L' « éducation morale » à laquelle le jeune homme songe pourrait permettre de circonscrire les régions du savoir qu'il rêve d'arpenter ; mais l'expression choisie en souligne également l'étendue, en les faisant embrasser, suivant la définition qu'en propose le Littré, tout ce « qui, dans l'être humain, est du ressort de l'âme ».

Ce premier texte de jeunesse attribue aux périodes de crise qu'il appelle de ses vœux une valeur singulière : elles font figure d'épreuves qui conduisent celui qui les subit vers des découvertes auxquelles elles seules peuvent permettre de parvenir. Le cuirassier Destouches présente ainsi les treize premiers mois qu'il a passés à Rambouillet comme la période la plus difficile qu'il ait eue à traverser depuis sa naissance, et apparente cette année de souffrance à une désillusion lui ayant permis d'accéder à une vérité qu'il n'avait jusqu'alors jamais entrevue :

> [...] – alors là vraiment j'ai souffert, aussi bien du mal présent que de mon infériorité virile et de la constater. J'ai senti que les grands discours que je tenais un mois plus tôt sur l'énergie juvénile n'étaient que fanfaronnade et qu'au pied du mur je n'étais qu'un malheureux transplanté ayant perdu la moitié de ses facultés et ne se servant de celles qui restent que pour constater le néant de cette énergie. C'est alors dans le fond de mon abîme que j'ai pu me livrer aux quelques études sur moi-même et sur mon âme, que l'on ne peut scruter je crois à fond < que > lorsqu'elle s'est livrée combat. De même dans les catastrophes on voit les hommes du meilleur monde piétiner les femmes et s'avilir comme le dernier des vagabonds. De même j'ai vu mon âme se dévêtir soudain < de l' > illusion de stoïcisme dont ma conviction l'avait recouverte pour ne plus opposer que sa pauvre *[interrompu]*[3]

La comparaison avec ces spectacles d'égoïsme que certains épisodes de destruction sont supposés permettre d'observer indique bien qu'aux yeux du jeune militaire, les crises ont le pouvoir de dissiper violemment les illusions les plus tenaces. Elles deviennent ainsi des occasions uniques de progresser dans la connaissance que l'on possède de soi-même et du monde, en mesurant l'écart autrement insensible qui sépare les choses des descriptions que l'on en propose habituellement. Si ces quelques phrases font dès 1913 de la parole et de la pensée des masques susceptibles de s'interposer entre l'homme et ce qu'il désire connaître, ce seront les trois mois passés au front entre août et novembre 1914 qui deviendront dans l'œuvre de Céline l'évènement permettant de découvrir brutalement tout ce que le langage contribue à taire.

S'il faut attendre *Voyage au bout de la nuit* pour que la guerre acquière véritablement cette

[3] *Carnet du cuirassier Destouches*, *op. cit.*, p. 74 sq.

valeur fondatrice, chaque série de textes postérieure à la démobilisation de Louis Destouches reprend, module et précise le désir de savoir exprimé dans le *Carnet*. Dans les lettres envoyées depuis l'Afrique en 1916, les écrits médicaux publiés entre 1924 et 1932 ou les premières tentatives littéraires ébauchées au cours de ces mêmes années, la recherche de la vérité apparaît sous la plume du futur Céline comme un impératif auquel il ne saurait être question de se soustraire. De ce point de vue, les textes qui précèdent *Voyage au bout de la nuit* permettent de mieux comprendre le sens, la valeur et les modalités littéraires de la relation maladive que le narrateur du premier roman de Céline entretient au savoir. On y voit en effet Louis Destouches donner des directions diverses à cette poursuite de la vérité qu'il ne cesse de mettre en scène, et se transformer par écrit en savant universel : d'abord sous les traits de l'érudit, de l'aventurier ou de l'expérimentateur dans ses lettres d'Afrique, puis comme un médecin unique en son genre dans ses écrits médicaux, avant de se changer en créateur au moment de la publication de son premier roman. La volonté de connaître qui se manifeste dans les écrits de jeunesse donne en effet bientôt lieu à l'expression d'un désir de créer, duquel elle paraît rapidement devenir inséparable.

Quelles que soient les formes qu'elle prend, elles aussi très diverses, la création apparaît peu à peu sous la plume de Louis Destouches comme l'horizon de toute recherche digne de ce nom. C'est dans les années vingt que cette idée commence à s'exprimer de manière récurrente ; mais les écrits de jeunesse permettent déjà de voir s'estomper les frontières susceptibles de séparer la volonté de savoir de l'envie d'inventer. Un grand nombre de lettres envoyées à son amie Simone Saintu depuis le Cameroun contiennent en effet des emprunts, que le jeune homme dissimule soigneusement, à des articles publiés quelques mois ou quelques années plus tôt dans la revue *Le Correspondant*, bimensuel comparable à cette *Revue des Deux Mondes* dont on verra Céline ne cesser de faire l'éloge lors de ses années danoises. L'étude de ces textes dans lesquels l'employé colonial trouve la trame des aventures, des rencontres ou de la culture qu'il s'attribue suggère que la fiction lui permet déjà de donner des dimensions plus vastes à ce désir de découvrir pour lequel le cadre rigide de la vérité biographique s'avère rapidement trop étroit. On voit également le jeune homme rencontrer dans ces articles certaines des idées auxquelles ses textes ultérieurs accorderont une importance décisive. C'est le cas notamment de l'éloge vitaliste de la création, que Louis Destouches reprend à son compte dans les années vingt pour exprimer ses réserves croissantes vis-à-vis de la recherche académique et de la médecine universitaire. L'idée selon laquelle la valeur du savoir se mesure à sa capacité à donner lieu à des créations devient même explicite dans les écrits médicaux : l'obstétricien Semmelweis auquel l'étudiant en médecine consacre sa thèse et le médecin de l'avenir dont le jeune docteur Destouches esquisse le portrait ont en commun d'être à la fois des

savants d'exception et de véritables créateurs.

À la fin des années vingt, cet impératif que représente la création de formes vivantes pour celui qui s'apprête à se lancer dans l'écriture de son premier roman est exprimé avec force tant dans les pièces que le metteur en scène Charles Dullin monte ou fait jouer dans son Théâtre de l'Atelier que dans les écrits critiques auxquels il ouvre les pages de sa revue *Correspondance*. C'est dans cette même revue que paraît en décembre 1929 une lettre dans laquelle un docteur Louis Destouches de Paris commente certaines pièces récemment jouées dans la capitale, et expose des opinions tranchées en matière de dramaturgie. Ce courrier, et la réponse de Dullin à laquelle il donne lieu[4], permettent de mesurer la distance qui sépare *Voyage au bout de la nuit* de *L'Église*, pièce dont Louis Destouches rédige la majeure partie entre 1926 et 1927. La comparaison de ces deux œuvres et leur mise en regard avec les pièces mentionnées dans la lettre de 1929 permettent en particulier de voir se complexifier les relations entre savoir et création que les premiers écrits de Céline établissent : le parcours épique auquel rêvait le cuirassier Destouches perd progressivement de ses couleurs héroïques, le désir de savoir qui devait lui servir d'aiguillon se change en maladie, et cet orgueil qui lui promettait « des déboires ou peut-être la *Réussite* » menace de le conduire à sa perte, tant la vérité paraît ne plus pouvoir se manifester en 1932 que selon des modalités guerrières.

A/ Les visages du *Correspondant*

Les lettres envoyées d'Afrique par Louis Destouches à son amie Simone Saintu entre mai 1916 et avril 1917 ont depuis longtemps attiré l'attention des chercheurs : Yves Pagès estime par exemple dans son ouvrage *Les Fictions du politique chez Louis-Ferdinand Céline* que, deux ans après l'expérience de la guerre, cet ensemble de lettres constitue « le laboratoire d'idées d'un premier apprentissage de soi[5] ». Le désir de savoir formulé par le cuirassier Destouches dans son *Carnet* ne cesse en effet de transparaître dans la quarantaine de courriers que Céline destine à la jeune femme, qu'il connaît depuis l'enfance et qui est de quelques années son aînée. Ces lettres présentent cependant une première nouveauté : si la recherche de la vérité y apparaît de nouveau comme un impératif, la littérature y est pour la première fois présentée comme une ressource susceptible de jouer un rôle décisif dans la quête que Louis Destouches entend mener. Le jeune homme émaille ainsi ses lettres de références à des auteurs classiques, et y fait même figurer à plusieurs reprises des vers d'autant plus significatifs qu'ils lui permettent d'inscrire son désir de savoir dans une filiation

[4] *Lettres*, p. 290 sqq.
[5] Pagès, Yves, *Les Fictions du politique chez Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Seuil, 1994, p. 94.

prestigieuse. Il conclut par exemple en ces termes un développement dans lequel il défend l'existence d'une « marche au progrès[6] » :

> Ne répétons donc pas bêtement – et cette fois sottement en proie à un pessimisme dont nul pourtant ne s'effare –
> Rien n'a changé sous le soleil –
> Je vous barbe, me direz-vous, aussi cessais-je –
>
> *Cherchons les raisons et les causes*
> *Prétendent les rêveurs moroses*
> *Des mots des mots cueillons les roses –*[7]

Ces vers de Théodore de Banville, non attribués dans la lettre, y possèdent à la fois une valeur d'ornement et une valeur d'autorité qui montrent bien comment, dans ces courriers, le jeune employé colonial place sous le signe de la littérature les recherches auxquelles il affiche son désir de se livrer. Le rôle qu'il fait ici jouer à la poésie est d'autant plus remarquable que, comme l'indiquent les éditeurs de la correspondance de Céline, la version du poème « À Adolphe Gaïffe » qu'il présente à Simone Saintu s'éloigne en plusieurs points du texte original :

> « Cherchez les effets et les causes, »
> Nous disent les rêveurs moroses.
> Des mots ! des mots ! cueillons les roses.[8]

Les transformations que Louis Destouches fait subir à ces vers en renversent donc le sens : alors que le poème de Banville met à distance l'injonction initiale à traquer la vérité, la suppression des guillemets et la substitution du *nous* au *vous* auxquelles le jeune homme procède lui permettent de se présenter comme l'un de ces chercheurs mélancoliques qui voient dans la littérature un guide vers le savoir ; la suppression des points d'exclamation dans le vers final contribue en ce sens à faire du langage une ressource privilégiée dans la poursuite de la connaissance et la découverte de la beauté.

Alors que le cuirassier Destouches avouait en 1913 n'avoir « jamais fait preuve d'érudition en aucune matière[9] », les noms que ces lettres égrainent donnent désormais l'image d'un lecteur boulimique qui profite du moindre répit pour parcourir tous les champs de la littérature et baliser les domaines les plus divers du savoir – de l'histoire à la biologie, en passant par la psychologie ou par

---

6 *Lettres*, p. 179.
7 *Lettres*, p. 180.
8 Banville (de), Théodore, *Odelettes*, *Œuvres I*, Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 138.
9 *Carnet du cuirassier Destouches*, *op. cit.*, p. 73. Une note des éditeurs indique cependant que la lecture de cette formule demeure incertaine : « Telle quelle, la phrase n'a pas grand sens. La lecture *érudition* pourrait être erronée. » (p. 73 et n. 2).

l'entomologie. François Gibault énumère ces références si disparates qu'aucun lien évident ne paraît s'établir entre elles, sinon l'insatiable curiosité du jeune expatrié :

> La vie que Louis menait en Afrique lui permettait évidemment de penser, d'écrire et de lire, et l'arrivée du courrier était pour lui, comme pour tous les coloniaux, l'une des grandes distractions. Simone Saintu l'avait abonné au *Cri de Paris* et dans la correspondance qu'il échangea avec elle les références littéraires et les citations sont nombreuses qui permettent de se faire une idée de ses lectures et de ses goûts ; ainsi se trouvent cités : Albert Samain, Jules Renard, Voltaire, Socrate, Pascal, le Prince de Ligne, Metchnikoff, Alfred de Musset, Montluc, Talleyrand, Urbain Gohier, Claude Farrère, Oscar Wilde (mais au sujet de ses mœurs uniquement), Baldwin, Maeterlinck, Kipling, pour lequel il éprouvait une grande admiration, Brunetière, Jules Lemaître, Bergson, dont il disait que s'il y avait beaucoup de Bergson la vie serait plus douce, et Faguet souvent cité, qu'il mentionnait dans une lettre avec ce commentaire : « Ce n'est pas si bête quoique ce soit de Faguet. »[10]

La dernière des lettres auxquelles le biographe de Céline fait ici allusion permet cependant de commencer à lire sous un jour nouveau l'éclectisme et l'érudition dont les lettres d'Afrique semblent témoigner à première vue. Écrite au mois de décembre 1916, elle débute sur une longue citation à l'aide de laquelle Louis Destouches met à l'épreuve les compétences de son amie, et finit par l'inviter à revoir certains de ses jugements :

> Ma petite Simone,
> Savez-vous de qui est cela ? –
> « Au XIIIe siècle, la France est la reine intellectuelle de l'Europe, c'est-à-dire du monde. Elle est le cerveau même de l'Univers civilisé. Elle est la civilisation elle-même. Elle tombera de ce trône aux âges suivants où nous allons entrer, mais pour y remonter plus tard, comme aussi pour en descendre de nouveau. Et c'est ce qui peut aider à croire qu'il n'y a pas de naissance, âge mûr, croissance et décadence mais des alternatives de chutes et de relèvements, et que nos décadences, quand elles se produisent, sont des décadences provisoires. »
> Ce n'est pas si bête quoique ce soit de Faguet –
> Il me semble bien que dans l'une de vos lettres vous m'avouiez ne pas le priser particulièrement.[11]

Ces quelques lignes sont extraites de *L'Histoire de la littérature française* publiée par Émile Faguet au tout début du XXe siècle ; mais c'est dans un numéro du *Correspondant* paru quelques mois à peine avant la rédaction de sa lettre que Louis Destouches les découvre. Dans la livraison du 25 juin 1916, l'historien de la littérature Fortunat Strowski consacre en effet à Émile Faguet, décédé quelques semaines plus tôt, un long article dans lequel il salue la mémoire du critique littéraire : il y reprend, dès la première page, les lignes citées par Céline[12]. La comparaison des deux textes permet

[10] Gibault, François, *Céline*, *1894-1932 : Le Temps des espérances,* Paris, Mercure de France, 1977, p. 183.
[11] *Lettres*, p. 229 sq.
[12] Strowski, Fortunat, « Émile Faguet et l'époque de "L'Entre-Deux Guerres" », *Le Correspondant*, 25 juin 1916,

de déceler quelques erreurs de ponctuation ou quelques interversions de mots dans la version qu'en propose le jeune épistolier ; mais elle conduit surtout à découvrir que ce dernier utilise l'article du *Correspondant* pour présenter comme siennes nombre de formules et d'idées dont il ne mentionne jamais la source. C'est en ces termes qu'il conteste par exemple le bien-fondé des critiques émises par Simone Saintu contre Faguet :

> Je dis, vous avez tort. Car si ce ne fut pas un génie, il constitue le prototype du lettré d'entre les deux guerres – Prodigieusement érudit, se contredisant lui-même avec la plus grande facilité, recherchant, amenant, aimant passionnément la discussion, il personnifie à merveille cette époque où les bistros étaient autant de petits Sénats –
> Son grand ami Brunetière disait de lui « Il monte l'escalier, il s'apprête à vous donner tort » –[13]

Rien ne permet à la destinataire de la lettre de supposer que celui qui lui fait part de son admiration pour Faguet ne fait en réalité que piocher chez Fortunat Strowski des descriptions, des anecdotes et des jugements auxquels il se contente de changer quelques mots. Et pourtant, Louis Destouches n'entre ici pour rien dans l'avis qu'il expose : l'article du *Correspondant* évoque à propos du critique littéraire « la génération de "l'entre-deux-guerres" dont il a été l'un des plus fidèles représentants[14] » ; il lui attribue la paternité de la formule que la lettre prête à Brunetière (« Il était un peu l'homme dont on dit : "Il monte l'escalier, il s'apprête à vous donner tort." Je me sers de formules dont il s'est servi pour peindre Nietzsche et qui s'appliquent bien mieux encore à lui-même.[15] ») ; et il émet cette seule réserve, justifiée par les revirements fréquents du critique à propos de certains auteurs tels que Tolstoï, Racine ou Montaigne : « Je pourrais citer mille semblables contradictions. L'incohérence dans l'abondance est le défaut que l'on pourrait trouver en plusieurs pages de Faguet.[16] » Louis Destouches fait donc silence sur sa source avec un soin que l'on mesure mieux encore lorsqu'il présente comme une anecdote peut-être controuvée dont il aurait eu vent (« Jules Lemaître avait paraît-il coutume d'avouer : "Je ne peux pas lire une bibliothèque tous les matins, disait Jules Lemaître, mais je m'en f..... Faguet me la résume et y ajoute"[17] ») une formule qu'il a découverte dans l'article du *Correspondant*, mais qu'il oralise d'une façon qui lui fait perdre un peu de son cachet écrit : « Je ne peux pas lire une bibliothèque tous les matins, disait Jules Lemaître, mais j'ai Faguet, il me la résume et il y ajoute.[18] »

---

p. 1006 sq.

13 *Lettres*, p. 230.

14 Strowski, art. cit., p. 1019.

15 art. cit., p. 1018.

16 art. cit., p. 1017.

17 *Lettres*, p. 230.

18 Strowski, art. cit., p. 1012.

Ces menus larcins de décembre 1916 sont loin de constituer un cas isolé : dans de très nombreux courriers qu'il adresse à Simone Saintu, Louis Destouches falsifie l'origine du savoir qu'il revendique. Bon nombre des idées que le jeune homme professe, des lectures sur lesquelles il prétend s'appuyer ou des expériences auxquelles il affirme se livrer sont en effet puisées dans les pages du *Correspondant,* dont il consulte de nombreux exemplaires parus entre 1914 et 1916. La possession de ces numéros récents de la revue et d'autres ouvrages parus en France dans les mêmes mois contraste singulièrement avec les descriptions que Louis donne de lui-même dans ces lettres où il affirme se trouver absolument isolé « dans un tout petit village nègre au milieu d'une immense plantation qui est elle-même distante de 11 jours du premier et seul Européen surveillant une contrée grande comme la France[19] ». L'épistolier procède cependant avec une habileté telle que ces lettres de jeunesse parviennent à produire une illusion similaire à celle que les œuvres de l'écrivain s'ingénieront à approfondir : il élabore à partir de ses lectures un véritable *ethos* de savant universel qui rend le partage entre la vérité biographique et l'affabulation particulièrement difficile à établir. L'étude des modalités selon lesquelles le jeune homme s'empare des textes qu'il lit pour se présenter tour à tour comme un explorateur, un scientifique ou un érudit permet ainsi d'observer la genèse de cette pratique de la transposition que l'écrivain mettra au cœur de son projet littéraire une quinzaine d'années plus tard, au moment de la rédaction de son premier roman.

1) Le touche-à-tout fictif

Comme l'indique la cascade de noms d'auteurs et de savants répertoriée par François Gibault, Louis Destouches revendique une culture prodigieuse dans la quarantaine de lettres qu'il envoie à Simone Saintu. Il est d'ailleurs bien rare que ses courriers ne comportent pas au moins une référence à un écrivain illustre ou à des travaux scientifiques récents. Cette érudition est d'autant plus remarquable que les études du jeune homme se sont limitées à la préparation du certificat d'études passé en 1907, et à ses séjours en Allemagne puis en Angleterre effectués entre 1907 et 1909. Dans son témoignage publié dans le *Cahier de l'Herne*, Georges Geoffroy, qui partageait l'appartement du futur écrivain lors des dix mois passés à Londres par ce dernier entre mai 1915 et février 1916, insiste sur l'appétit intellectuel dont il faisait preuve à cette époque : « Il lisait beaucoup et me réveillait souvent à 6 heures quand il ouvrait la lumière pour achever un bouquin, en général de la philosophie ou de l'histoire. Il me lisait alors à haute voix des passages de Hegel, Fichte, Nietzsche, Schopenhauer.[20] » Ce témoignage corrobore l'image que Louis Destouches donne

[19] *Lettres*, p. 159.
[20] Geoffroy, Georges, « Céline en Angleterre », in *Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Éditions de l'Herne, 1972, p. 202.

de lui-même dans ses lettres de 1916, où il apparaît à la fois comme un lecteur infatigable, un philosophe désabusé et un expérimentateur courageux. Si les emprunts dont ces missives se révèlent truffées confirment son attirance pour des domaines du savoir très variés, ils invitent évidemment à modérer l'extension de son érudition supposée. Le jeune homme se construit en effet auprès de Simone Saintu une posture de savant dont la comparaison avec les articles du *Correspondant* et avec quelques sources supplémentaires permet de comprendre qu'elle relève en bonne partie de la supercherie.

a) L'érudition d'emprunt

Louis Destouches ne manque jamais de mettre en scène dans ces lettres son goût pour la lecture. Ce penchant est bien réel : on a par exemple tout lieu de penser que le jeune homme a véritablement fréquenté les textes de certains des auteurs qu'il cite régulièrement à cette période, en particulier ceux de Pascal, qu'il paraît souvent restituer de mémoire. On peut cependant supposer que l'épistolier ne possède qu'une connaissance de seconde main d'une bonne partie des ouvrages auxquels il fait allusion, tant il est fréquent qu'il ne mentionne tel ou tel auteur que pour citer de lui une phrase dont on retrouve la trace au détour d'une page du *Correspondant*. Il en va ainsi dans les dernières lignes d'une lettre datant d'octobre 1916 :

> Pendant ce temps, la guerre continue et me dégoûte toujours autant. Le vieux Montluc en avait déjà pris [son] parti avant moi lorsqu'il déclarait : « Qu'il n'était point de guerre sans morts ni incendies, pas plus que d'andouille sans moutarde »
> Et puisque je suis décidément en veine de citations idiotes, je vais exhumer le mot de Talleyrand : « Cela va sans dire, mais cela va encore mieux en le disant »[21]

Si cette dernière formule est rapportée par Albert Sorel dans ses *Essais d'histoire et de critique* publiés en 1883[22], on peut soupçonner Louis Destouches de l'avoir plutôt découverte dans la « Chronique politique » bimensuelle du *Correspondant*, dans laquelle elle est mentionnée le 25 septembre 1915 : « C'est Talleyrand qui formulait ainsi sa pensée : “Cela va sans dire, mais cela va encore mieux en le disant.”[23] ». C'est peut-être aussi la lecture du *Correspondant* qui le conduit à attribuer à Monluc la première des deux maximes qu'il cite, à laquelle le journal *Le Petit Parisien* donne une paternité différente dans un article intitulé « Barbarie inutile » de son numéro du 21 janvier 1915 :

[21] *Lettres*, p. 217.
[22] *Lettres*, p. 217 et n. 5.
[23] Anonyme, « Chronique politique », *Le Correspondant*, 25 septembre 1915, p. 1142.

> Il y a deux manières de faire la guerre, celle qui évite autant que possible les ruines inutiles, et celle qui au contraire, s'évertue à les amonceler. Nous pratiquons la première ; les Allemands s'adonnent à la seconde en véritables frénétiques. On dirait qu'ils ont besoin de l'ivresse sauvage que donnent le fracas des murs qui s'écroulent et l'âcre fumée des maisons qui flambent. « Guerre sans feux est comme andouille sans moutarde », disait un reître de la guerre de Trente ans.[24]

On peut faire l'hypothèse que si Louis Destouches prête à celui qu'il appelle « le vieux Monluc » cette formule savoureuse, c'est par un télescopage avec celle qu'un autre numéro du *Correspondant* lui attribue : « Eux aussi, comme le vieux Montluc, ils ont pensé et dit : "Contre son ennemi, on peut de tout bois faire flèche."[25] » Quoi qu'il en soit, le jeune homme laisse régulièrement entendre à son amie qu'il lit dans le texte les auteurs auxquels il se réfère, mais ne fait jamais état de sa lecture pourtant assidue du *Correspondant*, qu'il s'ingénie à masquer pour mieux paraître puiser son savoir à des sources plus prestigieuses. Il tait ainsi l'origine d'un bon mot de Bismarck[26] duquel il orne sa lettre ou d'un trait du Prince de Ligne à l'aide duquel il entend piquer la curiosité de sa correspondante[27]. Il débute de même un de ses courriers en mentionnant une lecture qui semble motiver à elle seule l'envoi immédiat d'une lettre :

> Dans un article d'Urbain Gohier, je trouve une petite sentence incisive.
> « La littérature française de demain devrait être purement française c'est-à-dire vive, saine, gaie, réconfortante –
> Elle sera plus juive que jamais, c'est à dire morbide, mercantile, hystériquement patriotique pour exploiter le dernier filon – Et la fausseté de l'inspiration sera d'autant plus choquante qu'elle déformera des sentiments plus délicats. »[28]

L'intérêt que Louis Destouches met ici en avant pour les écrits du journaliste antisémite Urbain Gohier pourrait appuyer la thèse d'un antisémitisme déjà bien ancré chez lui vingt ans avant la

---

[24] Lieutenant-Colonel Rousset, « Barbarie inutile », *Le Petit Parisien*, 21 janvier 1915, p. 1.

[25] Delavaud, L., « Vers Constantinople. Une tradition française », *Le Correspondant*, 10 juillet 1915, p. 106.

[26] *Lettres*, p. 216 : « Rien ne peut d'ailleurs surprendre un Prussien de la part de Bavarois. – Bismarck avait coutume de dire que ce Bavarois tenait le juste milieu entre l'Autrichien et un homme. » À comparer avec un passage de l'article « Ce que nous leur devons » d'André Bellessort, paru dans le *Correspondant* du 25 avril 1916 : « Lorsque la *Gazette de Francfort* du 3 avril écrit que "la victoire du peuple allemand n'est pas une chose de hasard, mais une nécessité métaphysique", il se peut que le journaliste ait pioché son Fichte ou son Hegel ; mais il n'y a pas trace de fichtéisme ou de hegelianisme dans les immondes brutalités qui déshonorent l'armée allemande et qui méritent qu'on étende à tous ses soldats le jugement de Bismarck sur les Bavarois, "des intermédiaires entre les Autrichiens et l'homme". »

[27] *Lettres*, p. 179 : « Soyez inconstante pour tout, c'est la vie – […] / Quoique ne voulant pas être aussi em... que Faguet, je veux vous citer un mot du Prince de Ligne – / Et puis non je ne cite rien du tout – » On a tout lieu de penser que ce mot en faveur de l'inconstance est tiré de l'article « Charles-Joseph, Prince de Ligne » publié dans la livraison du 25 juillet 1914, p. 259 : « Trop longtemps contraint par la présence opprimante de son père, ce spontané s'ébat et caracole à travers l'Europe comme un cheval échappé. Il se garde du sérieux comme d'une pédanterie, jusqu'à repousser le calcul et la réflexion, l'ordre et la conduite. Il érigera en maxime cette disposition de son tempérament, rebelle à toute discipline : "Pour vous bien conduire, gardez-vous de réfléchir : mais suivez un mouvement d'instinct. Chacun en a un. Saisissez-en le moment. Prenez votre parti. C'est par inspiration que vous ferez juste ce que l'on doit faire." »

[28] *Lettres*, p. 218.

rédaction des premiers pamphlets ; le jeune homme ne fait cependant que recopier, en le déformant très légèrement, un passage d'un article du *Correspondant* intitulé « La littérature française avant et après la guerre » auquel il va jusqu'à emprunter sa phrase introductive :

> Avec cette plume acérée qu'on lui connaît, M. Urbain Gohier écrit :
>
> > Le théâtre de demain *devrait être* purement français, c'est-à-dire sain, gai, moral, réconfortant.
> >
> > Il sera plus juif que jamais, c'est à dire morbide, mercantile, hystériquement patriotique pour exploiter le dernier filon. Et la fausseté de l'inspiration sera d'autant plus choquante qu'elle déformera des sentiments plus délicats.[29]

Louis Destouches feint donc avec beaucoup de constance de lire un certain nombre d'auteurs classiques ou d'intellectuels contemporains dont il ne fréquente que très indirectement les écrits, et passe systématiquement sous silence ces lectures moins ardues que représentent les articles publiés dans le *Correspondant*, qui consistent souvent en de longues synthèses didactiques.

b) Le philosophe plagiaire

Ces travaux aident cependant le jeune homme à donner de lui l'image d'un penseur à qui l'expérience du front et de l'expatriation dans les colonies permettent de porter un regard lucide sur l'actualité de son époque, et notamment sur la guerre. Sur ce point, on sait depuis longtemps que les lettres envoyées depuis le Cameroun contiennent de nombreux éléments que Céline développera dans ses romans, et en particulier dans *Voyage au bout de la nuit*. Sa lettre du 31 juillet 1916 en est l'illustration : Louis Destouches y présente pour la première fois les combats d'août 1914 comme un épisode décisif de son existence, et décrit plus généralement la guerre comme un moment de vérité exceptionnel qui lui a permis de juger une fois pour toutes de la valeur des hommes : « Il me fallait cette grande épreuve pour connaître le fond de mes semblables sur lesquels j'avais de grands doutes –[30] ». Il explique notamment avoir compris à cette occasion que la vie repose, en temps de paix, sur un ensemble d'illusions dont la guerre permet de mesurer l'ampleur :

> Les préjugés, qui forment le fonds coutumier du cadre social, ne sont pas suffisamment étayés pour maintenir ceux qui ont vu de près les tristes figures, l'allure délabrée, les fibres intimes tremblotantes devant la mort de ces nombreux hommes qui jouissent, dans la vie organisée, d'une « solide réputation », d'« une situation formidable » et de tant d'autres adages qui leur ont servi pendant de longues années à diriger de façon doctorale les masses respectueusement soumises de ceux qui ne possèdent pas –

[29] Séché, Alphonse, « La littérature française avant et après la guerre », *Le Correspondant*, 25 décembre 1915, p. 1061.
[30] *Lettres*, p. 170.

> Quelle triste représentation ma chère amie, que celle qu'ils jouèrent pour la plupart devant celle qui ne pardonne pas aux piètres acteurs –
> Combien j'ai vu aussi de vessies dégonflées, qui tenaient en respect, quelques jours avant, des peuples de subalternes –
> Aussi suis-je maintenant, avec beaucoup d'autres, rempli d'un scepticisme piteux, pour cette cohorte de prétentieux, imbéciles pour la plupart, dont tout le talent résidait à maintenir entre les observateurs et eux un écran opaque, ou plutôt de couleur favorable, à travers lequel le peuple moutonnant contemplait son oppresseur, se révoltait parfois – mais par là même, consacrait l'efficacité de ce mirage trompeur.[31]

La guerre se trouve ainsi présentée dès 1916 comme un épisode à l'occasion duquel se dissipent les leurres et les mensonges sur lesquels l'ordre social est fondé, et à l'issue duquel ceux qui ont fait l'expérience violente de la vérité ne peuvent plus rentrer dans le rang. À ce titre, ces lettres préfigurent certaines des idées centrales de *Voyage au bout de la nuit*, et conduisent Philippe Alméras à reconnaître au jeune Louis Destouches dans le domaine de la guerre « une originalité de pensée certaine[32] » qu'il lui conteste sur tous les autres sujets.

Si la guerre est en effet un thème central de la correspondance du soldat démobilisé, et si certaines des vues qu'il expose dans ses lettres lui appartiennent en propre, les idées dont il s'ouvre à Simone Saintu s'avèrent parfois empruntées à des lectures récentes. La lettre qui débutait sur la citation d'Urbain Gohier se poursuit par exemple sur une longue réflexion quant à l'origine et à la nature des conflits :

> Des cataclysmes tels que la guerre sont complètement indépendants de notre liberté – Les civilisations que le sort ou l'évolution même de cette évolution rendra adverses, sont branchées sur elles avec l'illusion trompeuse d'être directives *[sic]* de la guerre –
> De là, ces formidables errements. Ne vois-je pas, dans la presse française, le mot Civilisation avec un C. majuscule en oppose au K. du Kultur. Pourquoi tomber exactement dans le même travers que les boches, et vouloir à notre tour leur imposer une forme d'organisation sociale que nous considérons parfaite mais qu'eux peuvent trouver aussi défectueuse que nous trouvons la Kultur ridicule et odieuse –[33]

De même que la citation initiale, cette dernière observation que le jeune homme s'approprie est puisée dans l'article « La littérature française avant et après la guerre ». Alphonse Séché y cite longuement une lettre dans laquelle l'écrivain et essayiste Louis Bertrand constate que les Français commettent des erreurs similaires à celles qu'ils reprochent à leurs voisins : « Nous faisons grief aux

---

[31] *ibid.*
[32] Alméras, Philippe, *Les Idées de Céline*, Bibliothèque de littérature contemporaine de l'Université Paris 7, Paris, 1987, p. 23.
[33] *Lettres*, p. 219.

Allemands de prétendre imposer leur culture au reste du monde et, par une même erreur de psychologie, nous trouvons tout naturel de leur imposer notre civilisation – que nous appelons la Civilisation, avec une majuscule.[34] » Louis Bertrand défend dans les lignes qui suivent l'idée selon laquelle aucune manœuvre militaire ne saurait être justifiée par la défense d'une *liberté* universelle et absolue, tant le contenu de cette notion est susceptible de varier d'un pays à un autre :

> Nous ne pouvons pas concevoir que la liberté, que nous proposons à l'univers, n'est qu'une liberté *française*, dont personne ne voudra en dehors de nos frontières. […]
>
> Toute l'Allemagne, du haut en bas, acclame le militarisme comme le chef-d'œuvre du génie allemand, comme la condition de la liberté individuelle dans la plus grande puissance collective, comme la plus parfaite école de moralité, que sais-je encore ? Soyons sûrs que, par le vaste monde, une foule d'hommes pensent à peu près comme eux.
>
> Allons-nous choquer étourdiment les idées et les sentiments les plus chers de ces gens-là, en leur offrant à l'aveuglette et dans la naïveté de notre cœur des principes peut-être excellents pour nous, mais qui n'excitent que la risée, de l'autre côté de l'eau ? Il est très beau de répéter, avec Musset, que tous les peuples se lèvent au seul de nom de Liberté !... Pardon ! au nom de *leur* liberté ! Et cela fait un abîme entre cette liberté et la nôtre.[35]

C'est cette analyse que Louis Destouches reprend à son compte en ne conservant des noms de Bertrand, Séché et Musset, que celui qui semble le plus susceptible d'impressionner favorablement sa lectrice :

> Nous prétendons être les apôtres de l'individualisme libéré – et les champions de la Liberté.
>
> Mais qui nous dit que les Allemands ne considèrent pas le prototype de liberté dans une organisation militaire protégeant et garantissant du dehors les individualités allemandes ?
>
> Par quel raisonnement irréfutable vous avez-nous *[sic]* garantis de l'erreur et assurés de l'exclusivité de la vérité ?
>
> Lorsque Musset écrit : « Tous les peuples se lèvent au nom de Liberté », il aurait dû écrire de « leur » liberté, et tout est là – Du moins, je le crois –[36]

Même lorsqu'il aborde les questions relatives à la guerre, il arrive ainsi que le jeune homme fasse passer pour siennes des réflexions qu'il ne fait qu'emprunter à des articles récents dont il reprend parfois des passages entiers. Il devient en conséquence particulièrement difficile de déterminer la part exacte de l'expérience revendiquée et celle des lectures tues dans les vues qu'il expose quant aux évènements décisifs auxquels il a été confronté à la fin de l'été 1914.

---

[34] Séché, art. cit., p. 1056.
[35] *ibid.*
[36] *Lettres*, p. 219.

c) Le chercheur livresque

L'intérêt que présentent les lettres de 1916 ne tient cependant pas uniquement à ces premières analyses du phénomène guerrier : l'importance qui leur est souvent accordée s'explique également par la place qu'y occupent les descriptions que fait Louis Destouches de différents travaux de recherche auxquels il raconte se livrer. Le jeune homme y laisse notamment entendre à Simone Saintu qu'il lui arrive d'apporter une aide médicale à la population indigène qui l'entoure, et lui fait à plusieurs reprises le récit de diverses expériences qu'il dit avoir menées sur la faune locale. Il demande d'ailleurs à ses parents de lui faire parvenir des produits de pharmacie et du matériel médical. Ces divers éléments invitent à voir dans le séjour africain une étape importante de l'émergence d'une forme particulière du désir de savoir célinien, le goût pour les expériences scientifiques :

> Un jour, il rédige sur le comportement singulier de scorpions une note destinée au zoologiste parisien Edmond Perrier, qui a lancé un appel à tout renseignement sur la faune équatoriale pour un ouvrage qu'il projette. Un autre jour, il fait, écrit-il, son « petit Fabre » en observant les insectes locaux. Ces observations ne dépassent pas le niveau de l'amateurisme, mais elles témoignent d'un intérêt pour la recherche et d'une considération pour le métier de chercheur qu'il faut sans doute rattacher au temps où, adolescent, il lisait la revue *Lectures pour tous*.[37]

Les échanges entre Louis Destouches et Edmond Perrier ne vont cependant pas toujours dans le sens indiqué par le premier nommé. Rien ne garantit en effet que le zoologiste ait bien reçu un courrier similaire à celui dans lequel le jeune homme expose à Simone Saintu les conclusions tirées d'une observation que « les indigènes d'ici[38] » lui ont fait faire : ils ont enfermé un scorpion dans un cercle de lianes enflammées, menace à laquelle l'animal n'est parvenu à échapper qu'en « se piquant lui-même longuement au-dessus du corselet[39] » au prix de sa vie :

> Ce suicide chez un animal est je crois une chose peu connue, grosse de conséquences, quant aux luttes entre l'intelligence et l'instinct –
> J'en fait part à E. Perrier qui centralise tous ces faits pour un ouvrage qu'il projette et pour lequel il fait appel à tous les renseignements sur la faune équatoriale –[40]

Une seconde observation décrite par Louis Destouches à Simone Saintu quelques mois plus tard fait en effet naître le doute quant à l'authenticité de la première :

---

37 Godard, Henri, *Céline*, Paris, Gallimard, 2011, p. 90.
38 *Lettres*, p. 172.
39 *ibid.*
40 *Lettres*, p. 172 sq.

> Ce disant, je fais mon petit Fabre, j'examine, la loupe à la main, mille petites bêtes plus ou moins dégoûtantes et grouillantes, et je vous avoue n'avoir point encore démêlé grand-chose de leur intimité.
> Si ce n'est l'extraordinaire facilité avec laquelle les femelles d'une même espèce, scorpions, grillons ou autres, dévorent le mâle à la suite de l'étreinte conjugale et parfois même pendant l'étreinte. Je pense qu'on pourrait tirer de ceci des enseignements dont la portée serait immense, sur le nivellement des sexes, si menacé de nos jours. Je pense à la petite Fable express de Richepin –
>
> *Le lendemain du Mariage*
> *Un mari d'humeur volage*
> *Tue sa femme à son réveil –*
> *Moralité : La nuit porte conseil.*[41]

Cette seconde expérience et la conclusion à la fois comique et érudite que le jeune chercheur en tire auraient certainement intéressé Edmond Perrier : elles sont directement tirées de son ouvrage *À travers le monde vivant*, paru en 1916, dont un chapitre intitulé « Henri Fabre et le monde des insectes » résume certains des travaux du célèbre entomologiste. Dans une section de ce chapitre intitulée « Danse nuptiale des scorpions », Edmond Perrier explique à sa suite que ces animaux, qui se nourrissent habituellement très peu, peuvent faire preuve en certaines occasions d'un appétit inquiétant :

> Mais au moment de la parade tout change ; le jeûneur placide et obstiné devient querelleur, gourmand et l'époque des mariages est marquée de festins somptueux. La noce ainsi préparée finit tragiquement. Au temps où, à l'École Normale, Richepin se préparait par l'étude des classiques à les imiter le moins possible, on aimait à y fabriquer des fables-« express » comme celle-ci :
>
> Le lendemain du mariage
> Un mari d'humeur volage
> Tue sa femme à son réveil.
> *Moralité :* La nuit porte conseil.
>
> Ainsi font les scorpions ; seulement c'est la femme qui tue le mari, peut-être à la vérité par excès d'amour, car elle dévore ensuite voluptueusement ses restes.
> Ces mœurs conjugales sont assez répandues parmi les carnassiers du petit monde qu'observait Henri Fabre. Elles sont couramment pratiquées chez les araignées, les jolis crabes dorés des jardins, les grandes sauterelles vertes qui chantent les soirs d'été à la cime des arbres, etc. Les sveltes et étranges *PregaDiou* les poussent à l'extrême ; elles se marient plusieurs fois, et chaque fois dévorent leur mari ; Henri Fabre a vu le repas cruel commencer au cours même des étreintes conjugales.[42]

Louis Destouches se déguise ainsi en entomologiste exotique aussi frauduleusement qu'il se pare des habits de l'érudit, et les diverses expériences dont il s'attribue la paternité doivent être accueillies avec les mêmes réserves que les diverses lectures dont il se crédite. Cette lettre, qui date

[41] *Lettres*, p. 236.
[42] Perrier, Edmond, *À travers le monde vivant*, Paris, Flammarion, 1916, p. 278.

du 1er janvier 1917, constitue d'ailleurs un exemple d'autant plus notable de ces mises en scène auxquelles le jeune homme ne cesse de se livrer que ses premières lignes sont un parfait exemple du rapport problématique qu'elles entretiennent à la vérité biographique :

> Je suis entré dans la nouvelle année le nez dans un bouquin, il en recèle de bien bonnes. L'auteur, B. de St Pierre, reste convaincu que si le melon est formé de tranches c'est évidemment pour affirmer qu'il doit être mangé en famille – et que si les fruits font un certain bruit en tombant par terre, c'est afin d'avertir qu'ils sont mûrs –[43]

On connaît l'intérêt de Céline pour Bernardin de Saint-Pierre, dont il reprend les personnages dans le ballet *Voyou Paul. Brave Virginie* intégré en 1937 aux premières pages de *Bagatelles pour un massacre*. Mais si le jeune colonial commence bel et bien l'année 1917 « le nez dans un bouquin », c'est de celui d'Edmond Perrier qu'il s'agit. Le zoologiste y rappelle en effet cette anecdote dans un passage où il feint de croire au rôle qu'aurait pu jouer une « providence narquoise[44] » dans le développement des instincts des animaux : « Bernardin de Saint-Pierre, convaincu que le melon présentait des côtes pour indiquer qu'il devait être mangé en famille, et que les fruits poussaient sur les arbres afin que le bruit de leur chute indiquât qu'ils étaient mûrs, se serait sans doute contenté de ces hypothèses[45] ».

Si ces derniers emprunts se signalent par leur proximité remarquable avec le texte d'Edmond Perrier, on peut également faire l'hypothèse que Louis Destouches trouve dans certaines ses lectures le point de départ d'autres épisodes fictifs de sa vie de chercheur, qu'il amplifie jusqu'à leur donner des proportions romanesques que les textes d'origine ne possèdent pas. C'est ce que laisse par exemple soupçonner ce passage parfois cité pour illustrer de concert l'indéniable désir de savoir qui se manifeste dans ces lettres et les pratiques scientifiques naissantes du jeune autodidacte :

> J'emploie le reste de mon temps à des recherches au microscope, j'ai toujours eu un culte particulier pour les vérités vraies. Je fais quelques petites études sur les toxines végétales et animales. Pour me convaincre de visu de la nocivité des alcools, je fais sur les singes de petites expériences.
> De 6 litres d'eau de vie de première qualité, je suis arrivé à extraire assez de furfurol ou aldéhyde pyromnéique pour tuer un gorille, presque instantanément.
> Vous me direz que les hommes ne sont point des gorilles, j'agréerai en faisant toutefois certaines et même de nombreuses réserves.
> Le vieux Métchnikoff est mort (aucun rapport avec les gorilles) – il s'était assez raccroché scientifiquement aux branches – il avait pondu un ouvrage sur la vérité

[43] *Lettres*, p. 236.
[44] Perrier, *op. cit.*, p. 165.
[45] *op. cit.*, p. 166.

> qui était fort bon, je crois que l'on le boudait assez volontiers ces derniers temps, il n'avait pas le microscope assez patriotique au goût de beaucoup –[46]

Aucun rapport entre la mort d'Élie Metchnikoff et ces expériences menées sur des gorilles dont Louis Destouches fait le récit ? La notice nécrologique qui rend hommage dans le *Journal* du 16 juillet 1916 à « l'œuvre scientifique considérable[47] » du savant décédé la veille invite à en douter – d'autant que Louis Destouches écrit à son père le 31 août de la même année qu'il vient de « lire en un jour[48] » les numéros du quotidien parus en un mois. Les dernières lignes de l'article reviennent sur l'un des principaux faits d'armes scientifiques de celui qui a été lauréat du prix Nobel de médecine en 1908 : « Enfin, ses remarquables expériences sur la transmission aux singes anthropomorphes d'une des plus cruelles maladies de l'homme *[la syphilis]* ont fait grandement progresser nos connaissances sur cette redoutable affection.[49] » Entre les travaux d'Élie Metchnikoff et les recherches cruelles que décrit Louis Destouches, la différence s'avère bien mince. Il est cependant notable que le jeune homme enrichit sa lettre d'un certain nombre de détails qui transforment l'indication succincte qu'il a pu rencontrer dans le *Journal* ou dans une autre publication en un véritable micro-récit. Ce genre de fictions miniatures que Louis Destouches élabore à partir de ses lectures se multiplient dans les lettres à Simone Saintu, où, tout en contribuant à masquer les véritables sources dont elles sont tirées, elles permettent à l'épistolier d'inaugurer une posture de savant destinée à durer.

2) Micro-fictions de l'exploration

Dans cette correspondance, le jeune homme se met souvent en scène comme un écrivain en formation : il évoque dès juillet 1916 « une petite “nouvelle” qui paraîtra peut-être au *Journal*[50] », et fait parvenir fin août à son amie (ainsi qu'à ses propres parents) deux poèmes d'inspiration romantique signés du pseudonyme « L. des Touches ». Ces premiers essais littéraires, auxquels on peut ajouter la nouvelle *Des vagues* rédigée en avril 1917, sont cependant d'un intérêt moindre que les travaux silencieux de maquillage et d'imagination dont bénéficient de nombreuses lettres. Henri Godard a déjà signalé la « transformation constante, par la mise en scène et au prix d'évidents coups de pouce, d'anecdotes en saynètes ou en historiettes[51] », et Philippe Alméras a de longue date soupçonné la grande majorité des épisodes dont le jeune homme fait le récit d'être des

[46] *Lettres*, p. 211.
[47] Salagnac, « La carrière d'un savant – Metchnikoff est mort hier », *Le Journal*, 16 juillet 1916, p. 2.
[48] *Lettres*, p. 180.
[49] Salagnac, art. cit., p. 2.
[50] *Lettres*, p. 163.
[51] Godard, *Céline*, *op. cit.*, p. 94.

« affabulations données pour vrai[52] ». Ces incidents se révèlent en effet tellement invraisemblables que leur authenticité paraît immédiatement sujette à caution, et les personnages qu'ils impliquent trop typiques pour ne pas en devenir instantanément suspects – du prêtre défroqué[53] au légionnaire taiseux[54], en passant par le médecin colonial gagné par la folie[55]. Ce scepticisme est justifié : la comparaison avec certains articles du *Correspondant* ne laisse aucun doute sur le fait que ces récits sont eux aussi souvent tirés des textes que Louis Destouches fréquente. En les présentant comme des épisodes authentiquement vécus, le jeune homme donne donc à son existence une dimension romanesque notable. On voit ainsi commencer à s'esquisser la future pratique célinienne de la transposition : en transformant son quotidien biographique d'employé colonial en une vie d'aventurier, de philologue ou de traducteur, Louis Destouches passe par la fiction pour s'élever au rang de véritable explorateur capable de transmettre à son lecteur un savoir inédit.

a) Les errants imaginaires

Dans les premières lignes de la longue lettre qu'il lui envoie le 31 juillet 1916 à l'occasion des deux ans de son départ pour le front, le soldat démobilisé à la suite d'une blessure présente à son amie le souvenir des combats meurtriers auxquels il a pris part comme la cause d'un vagabondage destiné à durer : « Presque tous ceux avec lesquels je suis parti en campagne sont tués, les rares qui subsistent sont irrémédiablement infirmes, enfin quelques autres comme moi errent un peu partout, à la recherche d'un repos et d'un oubli, que l'on ne trouve plus –[56] » Quelques paragraphes plus loin, il prédit la formation d'une véritable communauté d'anciens combattants aux yeux desquels l'errance apparaîtra comme la conséquence logique de cette démystification radicale à laquelle ils se sont brutalement trouvés confrontés :

> Je sais qu'il est sur terre des êtres devant lesquels je m'incline volontairement, mais ils ne sont malheureusement pas ceux qu'il faut solliciter pour manger.
> Ceux-ci sont en général de beaucoup plus prétentieux et exigent de ceux qui dépendent d'eux une soumission respectueuse, que le ridicule a définitivement chassée chez moi, et rendue impossible –
> C'est pourquoi je parcours et parcourrai encore le monde dans des occupations fantaisistes, c'est pourquoi aussi beaucoup d'autres qui ont *vu* nous joindront, c'est pourquoi le régiment des dévoyés et des « errants » se renforcera de nombreuses unités, transfert fatal de la désillusion, bouée de l'amour-propre, rempart contre la

[52] Alméras, *op. cit.*, p. 22.
[53] *Lettres*, p. 151.
[54] *op. cit.*, p. 161.
[55] *op. cit.*, p. 215.
[56] *op. cit.*, p. 169.

> servitude qui avilit et dégrade, mais contre qui personne ne proteste, parce qu'elle n'a que notre cerveau comme spectateur –[57]

Les lettres envoyées depuis le Cameroun mettent régulièrement en scène des personnages similaires à ceux esquissés ici : s'ils n'ont pas nécessairement pris part à la guerre, les hommes que Louis Destouches dit rencontrer ne semblent plus se reconnaître aucune attache. Ces occidentaux en rupture de ban transforment progressivement l'Afrique coloniale en un univers romanesque peuplé de vagabonds et d'aventuriers qui ont tous une leçon à transmettre ou un savoir à partager. Chacune des interactions exotiques dont le jeune homme fait le récit finit ainsi par s'apparenter à une étape supplémentaire du parcours accidenté qu'il décrivait à son amie dans les premiers temps de son séjour en Afrique, alors qu'il cheminait vers Douala : « Et vous savez que pour moi – même au prix de la malaria – je ne crains pas à acquérir de nouvelles connaissances.[58] »

Nombre de ces épisodes mettent cependant en scène des frères d'errance imaginaires dont le *Correspondant* ou d'autres ouvrages permettent de retrouver l'origine. La comparaison entre la peinture que l'employé colonial propose de ces personnages et les descriptions qui sont faites d'eux dans les textes dont il s'inspire permet ainsi de mesurer ce qui entre de fictif dans la posture d'aventurier que chacune de ses lettres contribue à préciser. La projection dans l'univers africain qu'il invente de ces êtres qu'il découvre au fil de ses lectures est particulièrement remarquable dans cette longue lettre tout entière aimantée par sa rupture de ton finale :

> Nous nous retrouvons d'ailleurs ainsi plusieurs au petit poste où un unique Européen veille à la garde du tout petit drapeau tricolore qui pend, lamentable et décoloré, en haut de son grand bambou –
>
> […]
>
> Les baigneurs qui l'habitent viennent pourtant de loin – nous sommes quatre –
>
> Le sergent, chef de poste seigneur habituel du lieu, pour qui notre arrivée est une récréation escomptée longtemps à l'avance, un Américain, engagé dans la Légion à la guerre, amputé de la main gauche et qui juche dans les montagnes, à la recherche d'hypothétiques mines d'or – et un missionnaire portugais qui réside plus bas, sur la côte du Gabon – à trois jours d'ici, mais qui, n'ayant d'autre route que la plage pour se rendre chez lui, doit attendre que la marée baisse pour se mettre en marche, et procède ainsi par étapes pendant le répit que la marée descendante lui accorde –
>
> Toute la journée, pour éviter l'horrible chaleur, nous nous terrons dans notre case, mais au coucher du soleil, nous faisons « plage ».
>
> Hier, comme à l'habitude, la conversation portait sur la brousse, et le missionnaire, grand chasseur, nous contait en un langage violent et avec un accent portugais roulant, ses prouesses cynégétiques et entre autres qu'il avait dû faire des massacres de singes qui avaient pris la sacrilège habitude de le bombarder de noix de coco pendant la messe.

[57] *op. cit.*, p. 171.
[58] *op. cit.*, p. 155.

> Chacun s'esclaffait – lorsque l'Américain coupa net, en déclarant « que depuis la guerre – il ne tuait plus jamais de singes, ils ressemblent trop aux hommes », dit-il.
> Comme le soleil était tout à fait couché, nous rentrâmes, et de la soirée, personne ne dit plus rien –[59]

Chaque nouveau détail de cette réunion de va-nu-pieds permet de mieux transposer dans une Afrique toujours plus picaresque ce passage de l'essai de Schopenhauer *Le fondement de la morale*, suffisamment connu au début du XXe siècle pour être proposé comme sujet d'épreuves au certificat d'études[60] :

> C'est ainsi qu'au seul souvenir d'avoir, dans un accès de mauvaise humeur, de colère, ou sous l'influence du vin, maltraité leur chien, leur cheval, leur singe de façon injuste ou inutile ou plus que de raison, des personnes d'une sensibilité délicate éprouvent le même remords, le même mécontentement de soi qu'elles éprouveraient en se rappelant une injustice commise envers des hommes, rappel énoncé par la voix réprobatrice de la conscience morale. Je me souviens d'avoir lu qu'un Anglais, qui avait tué un singe lors d'une chasse en Inde, ne put oublier le regard que le singe lui adressa au moment de mourir et que depuis ce moment il ne tira plus sur aucun singe. De même Wilhelm Harris, un vrai Nemrod, qui, dans les années 1836 et 1837, voyagea au plus profond de l'Afrique à seule fin de goûter aux plaisirs de la chasse. Dans son récit de voyage paru à Bombay en 1838, il raconte qu'après avoir tué le premier éléphant, une femelle, il revint le lendemain matin pour chercher l'animal mort et constata que tous les autres éléphants s'étaient enfuis de la région : seul, le petit de l'éléphant tué, ayant passé la nuit auprès de sa mère morte, se dirigea vers les chasseurs, surmontant toute crainte, manifestant avec les signes les plus vifs et les plus clairs son inconsolable malheur, les entourant de sa petite trompe pour réclamer leur aide. C'est alors, raconte Harris, qu'il commença véritablement à regretter son acte, avec l'impression d'avoir commis un meurtre.[61]

On voit ici comment Louis Destouches transforme les figures typiquement coloniales mentionnées par Schopenhauer en personnages excessivement pittoresques dont chaque caractéristique renforce la marginalité, et supprime de son récit tout élément susceptible d'évoquer l'Inde plutôt que les paysages africains. D'autres héros fugitifs trouvent quant à eux leur origine dans des articles du *Correspondant*, comme ce voyageur de passage qui apparaît au détour d'un courrier :

> J'ai eu ces jours derniers une conversation avec un Espagnol qui m'a fait entendre que la vie parlementaire de son pays était tout aussi, sinon plus, cacophonique que la nôtre. Il m'a cité un mot amusant d'un député socialiste qui, dans un discours, déclarait à ses électeurs que si le roi avait dû mourir sans laisser d'héritier on aurait mis ses cendres sur le trône –[62]

---

59 *op. cit.*, p. 161 sq.

60 Voir par exemple le sujet proposé en 1906 reproduit dans le numéro du 15 février 1907 de *L'École et la famille, Journal d'instruction, d'éducation et de récréation*, p. 79.

61 Schopenhauer, Arthur, « Le fondement de la morale », in *Les deux problèmes fondamentaux de l'éthique*, traduit de l'allemand par Christian Sommer, Paris, Gallimard, 2009, p. 382 sq.

62 *Lettres*, p. 216 sq.

De même que la citation de Talleyrand déjà mentionnée, qui figure dans cette même lettre, ce personnage à peine esquissé est tiré d'un article récent :

> Et M. Vasquez de Mella, le chef du parti carliste, ne vient-il pas de déclarer dans une de ces envolées, – qui tirent heureusement plus à effet de bruit qu'à conséquence de fait, en son discours du 10 juillet dernier à Pampelune, que si le prétendant mourait sans enfants... eh bien, on mettrait l'urne contenant ses cendres sur le trône royal ![63]

Privé par Louis Destouches de son nom et de sa notoriété, l'homme politique espagnol rejoint les rangs de ces êtres hauts en couleur qui ne surgissent dans la correspondance africaine que pour y énoncer une sentence inédite ou une maxime plaisante.

b) Les explorations littéraires

C'est d'ailleurs à l'un de ces aventuriers fictifs que le jeune homme, sur le point de s'embarquer pour l'Afrique depuis Liverpool, prétend en deux temps être redevable d'une autre découverte. Il explique en effet dans une première lettre qu'un certain Monseigneur Bernadotte, prêtre défroqué qu'il dit connaître de longue date et avoir retrouvé par hasard sur les bords de la Mersey, lui a indiqué que la Bibliothèque de Liverpool possédait « des papiers intimes des différentes cours d'Allemagne, du plus haut Intérêt[64] ». Quelques jours plus tard, il raconte dans une seconde lettre comment il a fini par découvrir dans ce fatras de documents anciens et souvent insignifiants une histoire véritablement digne de donner lieu à un récit :

> Je fus aujourd'hui à la bibliothèque compulser les fameux papiers, ils sont en général grossièrement scandaleux ou mornement plats sauf un roman sentimental et très frais entre une Duchesse Louise de Brunswick et un certain Chevalier d'Aubant qui mérite une mention toute spéciale et que je me promets de vous raconter si toutefois d'ici là je n'ai point rendu mon âme mécréante à Dieu, qui en sera probablement fort embarrassé –[65]

Jean-Pierre Dauphin, éditeur de la correspondance africaine, n'a trouvé aucune trace de ce Monseigneur Bernadotte dans les registres diocésains qu'il a consultés. Il indique également qu' « une recherche effectuée auprès du département des manuscrits de Brown, Picton and Hornby Libraries, à Liverpool, n'a pas permis de retrouver la trace de ces “fameux papiers”[66] ». L'histoire de

---

[63] Anonyme, « L'esprit public et la situation en Espagne – I. La genèse historique des sentiments et des idées », *Le Correspondant*, 10 octobre 1915, p. 40.
[64] *Lettres*, p. 152.
[65] *op. cit.*, p. 153.
[66] *CC4*, p. 28 et n. 2.

Charlotte-Louise de Brunswick et du Chevalier d'Aubant fait en revanche l'objet d'un récit qui circule d'un pays à l'autre dans le courant du XIXe siècle : elle est racontée en Allemagne dans un livre de l'écrivain et historien Heinrich Zschokke qui connaît un succès suffisant pour être traduit en français en 1828 sous le titre *La Princesse Christine, Épisode historique du commencement du XVIIIe siècle* ; on la retrouve en Angleterre dans le *Keepsake* de 1833 sous le titre *Vicissitudes in the Life of a Princess of the House of Brunswick*. Ces textes s'appuient sur une légende voulant qu'après avoir été déclarée morte en 1715, Charlotte de Brunswick-Lunebourg, épouse d'un tsarévitch qui la haïssait et la battait, se soit enfuie en Louisiane tandis qu'un mannequin de bois prenait sa place dans son cercueil : elle y aurait épousé un officier français, le Chevalier d'Aubant, avec lequel elle serait retournée vivre en Europe dans le plus grand secret. Ce récit est repris sous une forme plus brève dans les années 1870 dans des compilations telles que le *Dictionnaire encyclopédique d'anecdotes modernes, anciennes, françaises et étrangères*[67] d'Edmond Guérard ou dans des revues illustrées comme le *Musée universel*[68] ; on en retrouve ponctuellement la trace dans des journaux du début du XXe siècle[69]. En admettant que ce soit bien au cours de ses lectures que Louis Destouches découvre l'histoire de Louise de Brunswick et de son Chevalier d'Aubant, les documents qu'il peut avoir entre les mains ont donc bien plus de chances de ressembler à des ouvrages grand public même un peu anciens qu'à de vieux parchemins oubliés dans les tréfonds poussiéreux d'une bibliothèque anglaise. On constate ainsi que le jeune homme saisit la moindre occasion de se transformer en explorateur : quelques semaines avant que ne débutent ses récits controuvés de sa découverte de l'Afrique, une anecdote historique lui permet déjà d'endosser le rôle si séduisant de celui qui pénètre dans des territoires inconnus.

Le récit est plus minimal lorsque le futur Céline prétend quelques mois plus tard se livrer au pied levé à une pratique littéraire à laquelle, une fois devenu écrivain, il ne cessera de clamer son opposition : « Je lis une nouvelle de Kipling dont je m'en voudrais de ne pas vous soumettre la traduction partielle.[70] » Il fait suivre cette brève phrase introductive d'un texte d'environ une page dont il ne précise pas le titre : il s'agit d'un extrait en français d'un texte de Kipling. La « nouvelle » dont parle Louis Destouches n'en est cependant pas une : le texte qu'il communique à Simone Saintu n'est pas tiré d'un livre, mais d'un article publié sous le titre *Patrols, I* dans le *Daily*

---

67 Guérard, Edmond, *Dictionnaire encyclopédique d'anecdotes modernes, anciennes, françaises et étrangères*, tome II, Paris, Firmin Didot frères, fils et compagnie, 1872, p. 199-200.

68 « Variétés – Une errante princesse », *Magasin Universel : Revue illustrée hebdomadaire*, Avril-Septembre 1878, p. 119-122.

69 Par exemple, dans le numéro du 3 janvier 1903 du quotidien *Le Rappel*, sous le titre « La fugue d'une princesse au XVIIIe siècle », p. 3.

70 *Lettres*, p. 230

Telegraph du 30 novembre 1915. Si l'amie de Louis Destouches peut être touchée de l'initiative bienveillante de cet érudit isolé qui ne renonce à aucun effort pour lui permettre de découvrir un texte difficile d'accès, on peut aussi admirer l'aplomb avec lequel le jeune homme se transforme abusivement en pionnier : en réalité, le texte de Kipling a été traduit en français dès le lendemain de sa parution anglaise, à la fois dans les colonnes du *Temps*[71] et dans celles du *Figaro* – qui, dans sa rubrique « Journaux et périodiques », indique le 1er décembre 1915 que « le *Temps* continue à publier des articles de M. Rudyard Kipling sur la marine auxiliaire anglaise[72] », et en propose un morceau choisi. L'extrait retenu débute quelques lignes à peine avant celui que Louis Destouches fait parvenir à son amie, et s'arrête exactement au même point. Hormis quelques différences extrêmement minimes dans la structuration du texte et dans le choix de certains mots, la traduction envoyée à Simone Saintu en décembre 1916 s'avère en tout point identique à celle publiée dans la presse française un an plus tôt. Que le commentaire admiratif sur lequel le traducteur fictif conclut sa lettre concerne la prose de Kipling ou la qualité de l'ouvrage dont il laisse entendre qu'il est l'auteur (« Je crois qu'il est difficile de faire mieux et même aussi bien –[73] »), cette lettre lui permet de suggérer à peu de frais qu'aucune barrière linguistique ne saurait freiner son goût pour la littérature ni son parcours vers la connaissance. Cette affabulation – qui a pu contribuer à alimenter la légende d'un Céline parfaitement bilingue – accentue sa posture de défricheur infatigable et heureux de pouvoir ouvrir à son amie les portes d'un espace littéraire dans lequel il l'invite à croire qu'aucun lecteur français ne s'est aventuré avant lui.

3) Des empreintes durables

Quelles que soient leur ampleur, leur sophistication et la distance que l'on veut bien leur reconnaître vis-à-vis du simple mensonge, les récits qui permettent à l'employé colonial de se transformer en aventurier tout terrain possèdent donc des constantes notables. C'est par exemple à ce goût pour les documents anciens qu'on l'a vu s'inventer à Liverpool qu'il affirme de nouveau, quatre jours après l'envoi du texte de Kipling, devoir sa rencontre avec la pensée d'un philosophe dont il mentionnera le nom près d'un demi-siècle plus tard dans les premières pages de *Rigodon*[74] :

> Ma petite Simone,
>
> Je retrouve dans un vieux journal scientifique la soutenance de Bergson – Elle s'attache aux arts – je vous l'extrais.

[71] Kipling, Rudyard, « Les Franges de la flotte – Patrouilles – V », *Le Temps*, 1er décembre 1915, p. 5.
[72] « Journaux et périodiques – Les franges de la flotte », *Le Figaro*, 1er décembre 1915, p. 4.
[73] *Lettres*, p. 231.
[74] *Rigodon*, p. 731.

> Il raconte qu'il fut très frappé du fait que, selon le jour, l'heure ou ses dispositions du moment il n'éprouvait pas en face des œuvres d'art des impressions identiques – qu'au contraire, il en avait parfois de fort différentes et il remarqua que c'était en somme ces impressions qui conféraient aux œuvres toute leur valeur.
>
> D'où cette conclusion que la qualité avait bien son importance et qu'elle ne pouvait se réduire uniquement à la quantité –
>
> La quantité est objective, invariable, permanente, et de même les rapports entre les quantités.
>
> La qualité est au contraire subjective, variable. La qualité [*pour :* quantité] n'est que répétition et reproduction – la qualité spontanéité et liberté – La première, déterminée, peut être prévue, la seconde est imprévisible. Je ne sais jamais sûrement la veille ce que je serai le lendemain, comment je sentirai, ce que je me déciderai à vouloir. Et si je ne le sais pas, qui donc pourrait le savoir ?
>
> La thèse est curieuse, réfutable – mais géniale quand même –
>
> S'il y avait beaucoup de Bergson, la vie, ma bien chère Simone, serait plus douce, je vous le dis
>
> L. des Touches[75]

Ce « vieux journal scientifique » qu'exhume Louis Destouches est sans surprise un exemplaire du *Correspondant* paru quelques mois plus tôt : dans la livraison du 25 août 1916, le philosophe Georges Fonsegrive publie la troisième partie de sa longue étude intitulée « De Taine à Péguy », dans laquelle il étudie les évolutions intellectuelles majeures de la seconde moitié du XIXe siècle. Il y rappelle qu'avant de devenir l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, la thèse de Bergson, qu'il résume dans les termes repris par Louis Destouches, avait initialement pour titre *Qualité et quantité*[76]. Si l'opposition entre les deux notions peut paraître confuse dans la portion du texte que le jeune homme adresse à son amie, les idées que Georges Fonsegrive synthétise dans la suite de son article s'avèrent aussi remarquables que les expressions qu'il emploie pour les exposer : leur proximité avec certains des jugements qui se manifestent de plus en plus fréquemment dans les écrits médicaux des années vingt et avec plusieurs formules auxquelles Céline fera jouer un rôle central dans son discours sur l'art une fois devenu écrivain suggèrent en effet que si Louis Destouches découvre dans les pages du *Correspondant* une matière qui lui permet d'afficher à bon compte une érudition factice ou de parfaire par des inventions son personnage de dévoyé omniscient, il rencontre également dans ses lectures africaines un certain nombre d'idées ou d'images destinées à exercer une influence durable sur lui.

a) L'abstrait et le concret

Si quelques-unes des vues que Louis Destouches puise dans ses lectures pour les exposer

[75] *Lettres*, p. 231 sq.

[76] Fonsegrive, Georges, « De Taine à Péguy – III. La progression scientifique et philosophique », *Le Correspondant*, 25 août 1916, p. 645 sq.

comme siennes ne trouvent aucun prolongement notables dans les écrits de Céline, plusieurs des idées qu'il mentionne dans ses lettres de 1916 annoncent au contraire certaines des directions que suivront avec le plus de constance les romans et les pamphlets. C'est le cas en particulier du vitalisme, pour lequel la lettre envoyée à Simone Saintu au sujet de Bergson témoigne d'un intérêt qui s'accorde avec le portrait du jeune Londonien en lecteur de Schopenhauer et de Nietzsche dressé par Georges Geoffroy. Dans les pages qui prolongent la portion que Louis Destouches en cite, l'article du *Correspondant* détaille en effet longuement les raisons qui conduisent Henri Bergson à contester dans sa thèse les prétentions de la science à découvrir et à énoncer la vérité mieux que ne le fait la philosophie :

> Qu'est-ce, en effet, que la vérité ? Faut-il la reconnaître, ainsi qu'on le faisait autrefois, à ce caractère qu'elle est immuable et permanente ? Ou bien faut-il dire que la vérité c'est la perception du réel, la notion exacte de ce qui est tel que cela est ? Il est vrai que l'on a cru longtemps, presque depuis toujours, sauf dans quelques écoles très décriées, que tout ce qui est dit de l'être doit être immuable et permanent, mais qu'est-ce que cela prouve ? Cela prouve tout simplement que l'on a conçu l'être comme une permanence et une immobilité, c'est-à-dire qu'on l'a conçu sur le type des propositions scientifiques. On n'a pas déduit des caractères de l'être ceux que devait présenter la science pour être vraie, mais on a constaté d'abord les caractères de permanence des propositions scientifiques et on en a déduit que l'être devait présenter tous les mêmes caractères.[77]

C'est cette critique de la conception scientifique de la vérité qui justifie le détour par les notions de *quantité* et de *qualité* : Bergson reconnaît à la science le pouvoir de se prononcer sur les phénomènes immuables et objectifs, qui relèvent de la quantité ; mais il réserve à la philosophie l'étude des données éphémères et subjectives, qui ressortissent à ce qu'il appelle la qualité. Or, l'auteur de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* accorde à ces dernières une valeur de premier rang : elles seules permettent d'approcher au plus près un réel que le philosophe ne conçoit pas comme stable, mais comme mouvant :

> Le réel que nous saisissons en elles ou plutôt qui est elles-mêmes n'est pas quantité, il est qualité, il n'est pas répétition, reproduction, il est création constante, incessante nouveauté. La vérité ne serait donc pas nécessairement l'immobile reflet d'un être immobile, elle suit les modifications de son objet ; l'immutabilité peut être un caractère logique propre à la science, ce n'est pas un caractère essentiel à la vérité. Celle-ci est immuable quand son objet est immuable ; elle doit changer, au contraire, dès que son objet est en voie de changement. Or, nous éprouvons en nous-mêmes qu'il y a de la réalité mobile, de l'être en mue, et non pas quelque chose d'évanescent et de successif, comme l'ont cru les phénoménistes, mais quelque chose à la fois durable, inventeur et créateur, qui ne trouve son expression ni dans la notion d'une permanence éternelle et invariable, ni dans les flots sans

[77] art. cit., p. 646.

> cesse et tout entiers renouvelés de la succession, qui n'est ni l'éternité, ni le temps qui passe, mais qui vit dans un temps qui dure.[78]

Cette opposition entre le caractère figé et répétitif des phénomènes qu'étudie la science et l'aspect fugitif, ponctuel ou inédit de ceux qui constituent la réalité vivante que décrit Bergson conduit ce dernier à minimiser les pouvoirs de la science, en élaborant une distinction appelée à jouer un rôle central dans la conception de l'art défendue par Céline. Il en vient en effet à la conclusion que la science ne saurait être considérée comme la forme ultime du savoir, tant elle échoue à rendre compte de certaines vérités profondes : « Les formules scientifiques ne donnent qu'une vérité moyenne, approchée, symbolique et plus propre à nous permettre l'usage des choses que disposée pour nous faire pénétrer dans leur intérieur. La science ne nous donne que des abstraits, et le concret seul existe réellement.[79] » C'est sur une distinction de cet ordre que Céline en viendra progressivement à affirmer la supériorité de l'art sur la science en matière d'expression de la vérité, et qu'il confiera à l'artiste la mission d'explorer sans relâche ce domaine du *concret* qui met systématiquement en échec les pouvoirs de l'intelligence – comme il le fait de manière virulente dans cette lettre adressée en 1935 à l'historien de l'art Élie Faure :

> L'abstrait c'est facile. C'est le refuge de tous les fainéants. Qui ne travaille pas est pourvu d'idées générales et généreuses. Ce qui est beaucoup plus facile que de faire rentrer l'abstrait dans le concret.
> […] La fuite vers l'abstrait est la lâcheté même de l'artiste. Sa désertion. Le congrès est sa mort. La louange son collier, d'où qu'elle vienne. Je ne veux pas être le premier parmi les hommes. Je veux être le premier au boulot. Les hommes je les emmerde tous, ce qu'ils disent n'a aucun sens. Il faut se donner entièrement à la chose en soi, ni au peuple, ni au Crédit Lyonnais, à personne.[80]

Cette lettre dans laquelle Céline rejette l'engagement politique au nom d'un bannissement plus fondamental de cette *abstraction* supposée éloigner l'artiste de la vérité permet de mesurer le chemin qu'accomplissent en lui après son retour d'Afrique certaines des idées qu'il rencontre dans ses lectures de 1916. Celui qui pose au scientifique et qui ira jusqu'à mener durant l'été 1920 à la station biologique de Roscoff des recherches sur les convolutes inspirées par les travaux d'Edmond Perrier (qui décrit ce « curieux petit ver commun sur nos côtes[81] » dans son ouvrage *À travers le monde vivant*, et qui aidera Louis Destouches à faire lire à l'Académie des sciences deux communications issues de ses recherches) découvre dans les pages du *Correspondant* une critique de la science à laquelle ses écrits des années vingt feront de plus en plus radicalement écho.

---

78 art. cit., p. 647.
79 art. cit., p. 658.
80 *Lettres*, p. 462 sq.
81 Perrier, *op. cit.*, p. 179.

b) Matérialisme et création

L'opposition vitaliste entre savoir figé et création vivante que l'on voit gagner du terrain dans les écrits médicaux des années vingt ne s'exprime pas encore nettement dans les lettres à Simone Saintu. Il est cependant notable qu'elle donne lieu dans l'article de Georges Fonsegrive à des développements qui annoncent dès 1916 plusieurs thèmes céliniens majeurs. La capacité permanente à créer qui caractérise l' « être en mue » bergsonien devient en effet sous la plume de Fonsegrive le critère qui permet de distinguer l'homme de la machine et de prouver la suprématie de l'esprit sur la matière :

> Aucune machine n'invente, aucune machine ne crée. Et le propre des acquisitions de la mémoire est de servir à des inventions. Il y a donc dans la mémoire, et par elle, dans l'esprit quelque chose qui dépasse la matière, et que l'intuition du réel découvre.
>
> Cela même nous apprend ce que c'est proprement que la matière. Le matériel, c'est ce qui est automatique, ce qui se répète, ce qui ne présente ni nouveauté, ni création, ni invention. Plus une chose est matérielle, plus elle est inerte, moins elle agit. La matière pure, c'est ce qui n'a pas d'histoire. À mesure qu'un être naît, se développe, grandit, il a une histoire, il s'approche de l'esprit. Et nous avons si bien la conscience intime que l'homme doit inventer, créer, que nous méprisons les routines, et que tout ce qui est mécanisme, automatisme, répétition nous paraît contraire a l'idée que nous nous faisons spontanément de la vie humaine, nous semble dès lors et ridicule et comique.[82]

Ces lignes, dans lesquelles la création et l'invention sont présentées comme les gestes qui permettent à l'homme de donner sa pleine mesure en se libérant à la fois du principe de répétition caractéristique de la machine et de la pesanteur qui grève systématiquement la matière, sont particulièrement frappantes : elles ressemblent à une synthèse prudente et modérée des attaques rageuses qui condamneront dans les pamphlets une civilisation abrutissante accusée de travailler « de plus en plus passionnément pour l'avènement du Royaume des Sciences et du Robot social[83] », de transformer les hommes en machine incapables de créer et de les condamner au « suicide par la matière, dans la matière[84] ». Certaines des formules les plus célèbres utilisées par Céline pour maudire cette substance mortifère à laquelle il réduit si souvent la matière se rencontrent d'ailleurs presque textuellement dans l'article de Georges Fonsegrive. C'est le cas dans ce passage qui explique pourquoi l'évolution telle que la conçoit Bergson « mérite de s'appeler créatrice[85] » : « Le monde est esprit et vie. Ce qu'il y a en lui de matériel, d'inerte, de mort est déterminé. Cela pèse,

[82] Fonsegrive, art. cit., p. 650 sq.
[83] *Bagatelles pour un massacre*, p. 166.
[84] *L'École des cadavres*, p. 396.
[85] Fonsegrive, art. cit., p. 651.

cela alourdit, cela donne aussi du lest, cela se répète comme reviennent périodiquement les Piérides, ces débris d'astres éteints.[86] » C'est d'une « pesanteur matérialiste[87] » très similaire que Céline ne cessera d'envisager les méfaits dans ses pamphlets ; c'est elle encore dont il décrira l'emprise en 1957 dans une formule devenue célèbre prononcée au cours d'un entretien avec le journaliste Pierre Dumayet : « Il y a très peu de légèreté chez l'homme. Il est lourd. Et alors, maintenant, il est extraordinaire de lourdeur.[88] » Si les termes *qualité* et *quantité* disparaissent du vocabulaire de Louis Destouches aussitôt sa lettre envoyée, le jeune employé de la Compagnie forestière Sangha-Oubangui paraît donc s'imprégner profondément de certaines des idées qu'il découvre au fil de ses lectures. L'emploi silencieux qu'il fait si souvent de ces dernières invite certes à le soupçonner d'avoir puisé à une source encore inconnue l'éloge de l'application des idées de Bergson à la psychologie auquel il se livrait déjà auprès de Simone Saintu quelques semaines avant ses emprunts au texte de Georges Fonsegrive (« Je viens de lire un ouvrage absolument remarquable de Baldwin sur la Vie – Il donne aux argumentations de Bergson une diffusion inattendue, projette sur les argumentations les mieux fondées de la vie sociale un jour de doute qu'il est malaisé de dissiper.[89] »). Mais les articles ou les ouvrages de vulgarisation dont il tait si scrupuleusement le nom pour mieux jouer à l'érudit semblent parfois véritablement orienter sa pensée, et lui permettre de se familiariser avec certaines des idées qui vont favoriser dans le courant des années 1920 la jonction entre ses prétentions au savoir et son désir de création.

B/ Vers un savoir vivant

C'est à partir de son accession au titre de docteur en médecine et de la publication d'une contraction de sa thèse dans *La Presse médicale* en juin 1924 que les textes écrits – et souvent publiés – par celui qui est rentré d'Afrique en avril 1917 se multiplient de nouveau. De nombreux travaux ont déjà pris *La Vie et l'œuvre de Philippe Ignace Semmelweis* pour objet : le sujet et le destin éditorial de la thèse de Louis Destouches en font à double titre un texte digne d'intérêt. Après une première publication à compte d'auteur à Rennes en décembre 1924 qui ne permet pas à l'ouvrage d'être « diffusé hors du cercle académique[90] », puis un refus des éditions de la *N.R.F.* en 1928, il paraît finalement chez Denoël & Steele en décembre 1936 dans un volume où il fait office

86 *ibid.*
87 *L'École des cadavres*, p. 397.
88 *CC2*, p. 67.
89 *Lettres*, p. 226.
90 Meizoz, Jérôme, « Posture et biographie : *Semmelweis* de Louis-Ferdinand Céline », *COnTEXTES* [En ligne], 3 | 2008, mis en ligne le 25 juin 2008.
URL : http://contextes.revues.org/2633, § 10.

de complément à *Mea Culpa*. C'est souvent en référence à cette seconde publication, sous le nom de Céline, et à un moment où ce nom est déjà célèbre, que *Semmelweis* est commenté. Johanne Bénard a par exemple étudié la possibilité de lire rétrospectivement comme une forme d'autobiographie ce récit de la vie d'un médecin qui se coupe de ses contemporains à mesure qu'il leur dévoile une vérité que ceux-ci refusent d'admettre[91] ; Jérôme Meizoz, quant à lui, a tenté de clarifier le statut générique du texte, et mis en évidence son importance dans la constitution par Céline d'une posture de « découvreur maudit[92] » après l'accueil critique décevant reçu par *Mort à crédit*. Louis Destouches publie également entre 1925 et 1932 un ensemble de textes qu'Henri Godard et Jean-Pierre Dauphin ont regroupés sous l'étiquette de « Contributions de médecine sociale ». Certains de ces textes sont des notes internes de la Société des Nations ; d'autres, plus tardifs, consistent en des interventions publiques, sous la forme de communications prononcées devant la Société de médecine de Paris ou d'articles publiés dans *La Presse médicale*. Louis Destouches prend en effet régulièrement la parole sur des questions d'actualité, liées en particulier à l'instauration en France d'un système d'Assurances sociales en 1928. Ces textes dans lesquels il revient sur sa visite des usines Ford de Detroit, discute la notion de santé et réfléchit à la façon la plus efficiente du point de vue économique de prendre en charge la maladie constituent, avec le brouillon dactylographié d'une « proposition de programme pour l'établissement d'un cours international d'hygiène dont les sessions auraient lieu à Paris[93] » datant de 1932, les documents les plus souvent commentés de cet ensemble : ils ont en commun de porter sur les questions relatives à l'hygiène sociale, et constituent à ce titre un objet privilégié pour l'étude des repères idéologiques de Céline. Mais ils représentent aussi une étape particulièrement importante dans l'examen des rapports de plus en plus étroits qui s'établissent entre savoir et création dans les textes qui précèdent la publication de *Voyage au bout de la nuit*.

Si elle y est envisagée selon des modalités qui distinguent ces écrits médicaux des lettres d'Afrique, la question du savoir y joue en effet un rôle tout aussi central. Louis Destouches n'affiche certes plus l'érudition de façade dont témoignaient ses courriers envoyés à Simone Saintu, mais il élabore dans le courant des années vingt une nouvelle posture de savant, qui emprunte, pour mieux les dépasser, à ces modèles initiaux que constituaient le lecteur infatigable et l'explorateur sorti des rangs. Ses différents écrits opposent en effet de plus en plus vigoureusement aux méthodes académiques et aux travaux théoriques la recherche d'un savoir pratique auquel seul peut prétendre

[91] Bénard, Johanne, « *Semmelweis* : biographie ou autobiographie ? », *Études littéraires*, vol. 18, n° 2, 1985, p. 263-292.
[92] Meizoz, art. cit., § 20.
[93] *CC3*, p. 178.

un médecin d'un type nouveau, sorte de défricheur médical qui doit sa supériorité tant à la méfiance qu'il affiche vis-à-vis des livres de ses confrères qu'au contact quotidien qu'il entretient avec l'environnement de ses patients. Comme le dévoyé des lettres africaines, ce médecin idéal est un savant en rupture de ban : il lui faut prendre des distances toujours plus marquées avec les usages en vigueur et les savoirs routiniers pour réussir à réunir des qualités qui l'apparentent autant à un philosophe ou à un sociologue qu'à un praticien. Bien qu'il soit guidé par le désir de venir en aide à ceux qui souffrent, les « médecins de l'avenir[94] » dont *Semmelweis* et les contributions de médecine sociale annoncent l'avènement n'apportent véritablement la preuve de leur savoir que dans la mesure où il deviennent capable de *créer* : ces textes érigent en effet la *vie* en principe supérieur, et font de la création la manifestation par excellence du savoir *authentique parce que vivant* dont ils décrivent la poursuite. À ce titre, les frontières séparant la médecine de l'art s'effacent progressivement : Semmelweis et la nouvelle génération d'hygiénistes que Louis Destouches projette de former possèdent des pouvoirs qui les apparentent autant à des chercheurs qu'à de véritables créateurs.

1) Les missionnaires et les démissionnaires

Les écrits médicaux substituent à l'errant des lettres camerounaises un nouveau type de savant modèle. Comme ses prédécesseurs africains, ce médecin idéal dont chaque nouveau texte permet de préciser les traits est une figure étroitement liée à la vie de Louis Destouches : au gré de la carrière médicale de ce dernier, il devient tour à tour obstétricien, hygiéniste ou médecin du travail. Si le savant dont ces différents textes permettent de reconstituer le portrait conserve également de la correspondance avec Simone Saintu la volonté inépuisable de découvrir des vérités encore inaperçues, il est cependant notable qu'il ne possède plus l'érudition prestigieuse dont Louis Destouches le parait initialement. Le savoir livresque et la recherche académique voient en effet leur valeur de plus en plus nettement contestée : le médecin idéal se méfie désormais de tous les intermédiaires susceptibles de l'éloigner des malades dont il lui faut à tout prix assurer la guérison ou de l'empêcher d'acquérir ce savoir de terrain qui doit lui permettre d'accomplir la haute mission qui lui est confiée.

a) Les missionnaires de la vérité

La thèse de médecine de Louis Destouches décrit le médecin hongrois Ignace Philippe Semmelweis comme un être d'exception, entièrement dévoué à la poursuite d'une vérité qui, une

[94] *CC3*, p. 161.

fois atteinte, doit bénéficier à l'humanité tout entière. Son histoire telle qu'elle est racontée en 1924 peut être divisée en trois grandes périodes : la première s'étend des années qui précèdent sa naissance en 1818 à la fin de ses années de formation ; la seconde le conduit de sa découverte du taux de mortalité élevé parmi les femmes admises au pavillon d'accouchement dans lequel il travaille à sa découverte de la cause de ces décès ; la troisième relate l'échec qu'il subit lorsqu'il tente d'imposer des mesures pour prévenir l'infection puerpérale, les persécutions dont il devient victime dans le milieu médical, sa chute progressive dans la folie, puis son décès, qui survient en 1865. C'est d'emblée le rapport que Semmelweis entretient à la recherche de la vérité qui fait de lui un personnage singulier dans l'univers médical que décrit la thèse. L'obstétricien se distingue en effet non seulement de ses contemporains mais aussi de ses collègues, même les plus éminents. Avant même de se trouver confronté au problème de l'infection puerpérale, Semmelweis est ainsi présenté comme radicalement différent des chirurgiens viennois avec lesquels il a commencé à exercer la médecine :

> Et c'est vers la fin de ces deux années passées dans la chirurgie qu'il écrivit, avec cette pointe de hargne par laquelle se caractérise déjà sa plume impatiente : « Tout ce qui se fait ici me paraît bien inutile, les décès se succèdent avec simplicité. On continue à opérer, cependant, sans chercher à savoir vraiment pourquoi tel malade succombe plutôt qu'un autre dans des cas identiques.[95] »

Ce chirurgien pugnace qui refuse d'abdiquer devant la maladie prend le relais de Louis Destouches et des auteurs à la suite desquels il se rangeait pour conduire quelques années plus tôt cette insatiable *recherche des raisons et des causes* à laquelle il invitait. En essayant de découvrir ce qui provoque un taux de mortalité plus fort chez les femmes examinées par des étudiants que chez celles suivies par des sages-femmes, Semmelweis déplace ainsi sur un nouveau terrain la quête engagée par l'explorateur fictif des lettres de 1916. C'est ce qu'indique notamment le recours récurrent à la métaphore spatiale, qui apparente le savoir à un territoire dont des pans entiers restent encore à découvrir : « Par l'enseignement de Skoda, Semmelweis apprit ce que peut l'esprit clinique dans la nature et s'il ne fut jamais dans ce domaine aussi subtil que son maître, ses créations furent plus solides, il devait aller beaucoup plus loin dans le domaine de la Vérité.[96] » Le désir de connaissance que manifeste le médecin viennois le conduit ainsi à s'aventurer dans des régions périlleuses où nul autre n'a encore été en mesure de pénétrer, et le transforme à mesure que les obstacles s'accumulent sur son chemin en ce que la thèse de Louis Destouches appelle un « missionnaire de la vérité[97] ».

[95] *op. cit.*, p. 35.
[96] *op. cit.*, p. 29.
[97] *op. cit.*, p. 41.

Le médecin du travail dont les contributions de médecine sociale esquissent les traits fait preuve d'un courage et d'un dévouement très similaires à ceux de Semmelweis. Ce praticien-philosophe au coup d'œil imparable accomplit lui aussi une mission décisive : il se rend au plus près de la maladie pour la voir en action, seul moyen de la connaître et de pouvoir la combattre. Les écrits de la fin des années vingt reconnaissent en effet avant tout à ce savant de terrain une fonction *critique*, selon un adjectif qui y revient avec insistance sans jamais y être précisément défini : c'est à lui et à nul autre qu'il revient d'établir la vérité quant aux phénomènes relatifs à la maladie. Un tel savoir ne peut cependant être acquis qu'au prix d'une observation directe et sans intermédiaire des patients et de l'environnement dans lequel ils vivent. C'est à ce titre que Louis Destouches propose en 1928 que les infirmières se chargent des consultations en dispensaire, mesure qui doit permettre de libérer les médecins de ces tâches annexes et les autoriser à se rendre sur les véritables lieux de la maladie :

> C'est ce que nous faisons, lorsque nous, praticiens (ayant le temps), nous donnons une consultation au domicile (en même temps lieu de son travail) d'un petit commerçant, artisan, d'un boulanger, d'un serrurier par exemple.
>
> Mes confrères savent que la somme des enseignements et des connaissances qu'ils emportent sur un malade au cours d'une visite de ce genre est pratiquement bien supérieure à celle qu'ils retirent d'une consultation dans leur cabinet ou au dispensaire, où le malade « leur tombe de la lune », avec ses explications embrouillées, insuffisantes, désorientées, ses indications si fausses presque toujours sur les conditions hygiéniques de sa vie et de son travail. Une infirmière visiteuse peut-elle être chargée de cette observation ? Mais non. Son autorité, son sens critique, ses connaissances à la fois superficielles et routinières sont toujours tout à fait insuffisantes pour remplir cette tâche essentielle, capitale ; critique.[98]

La répétition et la mise en valeur finale de l'adjectif *critique* rendent explicite l'importance que Louis Destouches accorde à cet aspect du métier : le véritable médecin est celui qui n'accepte aucune assertion sans s'interroger d'abord sur sa valeur et qui explore l'environnement du malade pour mieux pouvoir débusquer ce qui entre de faux ou d'insignifiant dans le discours de ce dernier. Il fait à ce titre figure de savant universel dont les connaissances renforcent la capacité instinctive à comprendre et à juger : « Ces médecins du travail, dont nous esquissons ici le rôle, devront être non seulement des médecins, mais des sociologues et des philosophes pratiques. D'un coup d'œil clinique et social, d'un coup d'oreille, ils devront saisir le cas médical de l'homme dans son milieu d'action.[99] »

[98] *op. cit.*, p. 162 sq.
[99] *op. cit.*, p. 162.

b) L'inflexion thérapeutique

La recherche de la vérité dans laquelle Semmelweis et le médecin de l'avenir se trouvent lancés présente cependant une différence notable avec celle à laquelle rêvait en 1913 le cuirassier Destouches. Au désir de savoir absolu qui se manifeste dans les écrits de jeunesse succède en effet une quête qui ne prend véritablement son sens qu'autant qu'elle permet d'améliorer le sort de ceux qui souffrent – qu'il s'agisse de favoriser leur guérison ou, dans la logique des contributions de médecine sociale, de leur permettre de rester aptes au travail. Les motifs qui conduisent Semmelweis à vouloir mener à bien ses recherches contribuent ainsi à le distinguer des autres médecins et à faire de lui un personnage digne d'admiration :

> En ce qui le concernait, il n'avait aucune ambition, il n'avait pas non plus ce souci de la vérité pure qui anime les chercheurs scientifiques. On peut dire qu'il ne se serait jamais engagé sur le chemin des recherches s'il n'y avait été entraîne par une ardente pitié pour la détresse physique et morale de ses malades.[100]

Le texte oppose ici la *vérité pure* que poursuivent les professionnels de la recherche à ce que l'on pourrait appeler à la suite des contributions de médecine sociale la *vérité pratique* qu'aspire à atteindre le médecin de l'avenir. Ce dernier doit en effet lui aussi mettre la vérité au service des malades, en trouvant des solutions susceptibles de permettre à ces ouvriers affaiblis ou diminués auxquels il entend venir en aide de demeurer aptes à l'accomplissement de leur tâche. Il lui revient particulièrement de modifier les conceptions admises de la santé et de la maladie : armé d'un savoir inédit, il doit être en mesure de proposer de l'une et de l'autre des définitions nouvelles et enfin pertinentes. Le mot *pratique*, récurrent dans ces textes, caractérise ainsi cette médecine d'un nouveau genre que Louis Destouches appelle de ses vœux, et qu'il oppose à l'hygiène sociale telle qu'il l'accuse d'être généralement pratiquée :

> Détachée comme nous la voyons aujourd'hui d'un but essentiellement pratique, l'hygiène sociale perd précisément dans cette pseudo-philanthropie son sens social, et dès lors ne s'y intéressent plus que quelques comités de médecins et de philanthropes ; elle demeure au surplus inefficace, ne s'appliquant de fait qu'à des réformes parcellaires, qu'elle tente avec des moyens de fortune précaires, ridiculement insuffisants et toujours rapidement épuisés.[101]

Le savoir médical n'a donc de valeur que dans la mesure où il parvient à modifier effectivement la situation des ouvriers. Ces textes contribuent ainsi à infléchir l'image du savant que donnaient les

[100] *op. cit.*, p. 51.
[101] *op. cit.*, p. 151.

premiers écrits de jeunesse : au savoir absolu et souvent livresque poursuivi par l'explorateur africain succède un savoir thérapeutique qui part de l'homme pour revenir vers lui. La préface de *Semmelweis* suggère dès 1924 que c'est cette spécificité qui donne toute sa valeur à cette forme particulière de recherche de la vérité : « *Si nous nous sommes arrêtés sur P. I. Semmelweis, c'est que la pensée médicale, si belle, si généreuse, la seule pensée véritablement humaine qu'il soit peut-être au monde, s'est illustrée très lisiblement dans chaque page de son existence.*[102] » Par le statut exceptionnel qui lui est accordé dans le domaine de la pensée, la recherche telle que la pratique l'obstétricien viennois devient la réalisation la plus haute à laquelle l'esprit puisse aspirer. Le médecin digne de ce nom fait à ce titre figure de bienfaiteur de l'humanité : de ce point de vue, la thèse de Louis Destouches s'approche du modèle de l'hagiographie, et l'image qu'elle donne de Semmelweis en saint laïc annonce largement la figure de Céline en médecin des pauvres dont Philippe Roussin a étudié la naissance dans les premiers articles de presse consécutifs à la publication de *Voyage au bout de la nuit*[103].

c) La subtilité scientifique

De sa thèse de 1924 au mémoire dans lequel il pose en 1932 les jalons d'un cours international d'hygiène qui ne verra jamais le jour, Louis Destouches ne cesse cependant de prendre des distances toujours plus marquée avec l'institution médicale. *Semmelweis* inaugure en effet une critique que les contributions de médecine sociale rendront toujours plus radicale, en faisant de la majorité des médecins et des hygiénistes des complices de la maladie et des ennemis de la vérité. Au cours de ses premières années d'exercice, le jeune médecin rompt ainsi progressivement avec le savoir académique autant qu'avec ceux qui l'incarnent. Ses premiers textes s'adressent certes à un public de pairs dont ils respectent les codes et font parfois les louanges, mais les propositions de réformes qu'ils contiennent se transforment rapidement en charges systématiques et souvent outrancières contre la quasi totalité du corps médical. L'abandon des discours fallacieux et des méthodes inefficaces dans lesquelles Louis Destouches reproche à ses collègues de se complaire représente en effet à ses yeux un préalable nécessaire aux progrès qu'il souhaite initier sur le plan thérapeutique. Le savoir authentique ne semble ainsi plus pouvoir se conquérir qu'au prix d'un divorce violent avec ce monde médical que *Semmelweis* devait initialement permettre d'intégrer.

Dans l'un de ses articles, Jérôme Meizoz rappelle que « le public originel de la thèse de 1924

[102] *op. cit.*, p. 17.
[103] Roussin, *op. cit.*, p. 24-42.

est académique et scientifique[104] », et qu'en conséquence « l'exercice doit s'accorder aux règles de l'institution[105] ». Cette observation le conduit à rapprocher le travail présenté par Louis Destouches du modèle de l'éloge académique, exercice au cours duquel « le membre d'une académie récapitule en un exposé biographique les mérites et découvertes d'un grand prédécesseur.[106] » Les caractéristiques de l'éloge académique permettent en effet de rendre compte de manière très convaincante du ton, de la construction et des thèmes de *Semmelweis* :

> Ce genre épidictique au style élevé, solennel et sublime, répond à deux visées principales : synthétiser les principaux acquis d'une pensée scientifique et les inscrire dans la mémoire de l'institution. Tout aussi codé que l'éloge funèbre, demeurant toutefois en deçà du panégyrique, l'éloge académique recourt aux éléments biographiques pour affirmer la grandeur des idées et leur insertion dans les circonstances d'une vie.[107]

Semmelweis peut ainsi être considéré comme un travail qui rend hommage à la communauté médicale en célébrant l'un de ses représentants les plus remarquables. Il est cependant notable que, dès ce premier texte, le médecin dont Louis Destouches fait l'éloge fait figure d'exception au sein de cette communauté. Le récit ne cesse en effet d'opposer ce véritable chercheur aux professionnels de la vérité dont il est entouré, lesquels rivalisent de ruse pour se protéger de cet « Inconnu[108] » dans lequel il tente quant à lui de progresser.

C'est à la faveur de cette opposition que Louis Destouches réduit l'essentiel du discours scientifique au rang de feinte par laquelle la plupart de ceux qui se prétendent chercheurs visent en réalité à asseoir ou à préserver leur position professionnelle plutôt qu'à mettre au jour la vérité. L'adjectif *subtil* est employé une première fois dans *Semmelweis* pour exprimer le jugement que l'obstétricien porte sur l'enseignement dispensé par ses premiers maîtres viennois : « Ce qu'on fait à la Faculté lui paraît à présent un peu subtil, théorique, inutile pour tout dire du point de vue des malades auxquels il veut penser avant tout.[109] » La gradation qui permet de disqualifier les travaux menés à Vienne est éloquente : ce que l'on considère traditionnellement comme du savoir se voit contester toute valeur véritable car, si ingénieux, fins ou nuancés qu'ils soient, les discours qui le constituent n'ont aucune application pratique, et ne conduisent aucunement à l'amélioration de la condition des malades. L'opposition entre savoir médical authentique et prétentions universitaires se

---

[104] Meizoz, « Posture et biographie : *Semmelweis* de Louis-Ferdinand Céline », art. cit., § 13.
[105] *ibid.*
[106] *ibid.*
[107] *ibid.*
[108] *CC3*, p. 43.
[109] *op. cit.*, p. 31.

précise quelques paragraphes plus loin, lorsque le texte évoque un ouvrage du professeur Skoda, médecin qui apparaît pourtant le plus souvent dans *Semmelweis* comme une figure positive qui ne manque jamais d'apporter au « missionnaire de la vérité » son aide et son soutien :

> Or, si son *Traité d'Auscultation* qui venait de paraître contenait, certes, d'incontestables découvertes, il tenait également beaucoup de la subtilité.
> Ses adversaires ne se gênaient point pour le faire entendre et, chaque jour, il devait défendre ses opinions scientifiques dont rien ne paraissait encore ni prouvé ni admis.[110]

Le livre de Skoda et les débats qu'il occasionne donnent une image fidèle du milieu universitaire tel que la thèse de Louis Destouches le dépeint : les véritables avancées thérapeutiques rendues possibles par les chercheurs y sont bien moins nombreuses que les ruses par lesquelles ces derniers tentent de présenter comme relevant de la vérité des propositions qui tiennent plutôt de l'hypothèse, de la conjecture ou de la spéculation ; et les querelles qui les opposent mettent aux prises des adversaires désireux de défendre leurs opinions, plutôt que des collaborateurs soucieux de se rapprocher collectivement de la vérité. C'est à ce titre que Semmelweis fait figure d'exception : face à la fièvre puerpérale, il est le seul à s'élever contre ce régime de la subtilité qui gangrène la médecine :

> Lui seul se refuse au Destin et n'en est pas écrasé, mais il en souffre plus que tous les autres, dans tous les temps, à Vienne aussi bien qu'à Paris, à Londres, comme à Milan. Eux tous ont, tôt ou tard, courbé la tête sur le passage du fléau puerpéral. Hypocritement, dans l'ombre indifférente, ils ont pactisé avec la Mort. Et si les plus savants se réveillent encore de temps en temps par des propos subtils, c'est qu'ils ont épuisé les petites ressources de leurs petits talents, et comme ils n'arrivent jamais à rien ils retournent bientôt dans la ronde officielle.[111]

Ce n'est pas seulement sur le plan local ou à l'échelle de son époque que Semmelweis se démarque : à l'issue d'un mouvement de généralisation, l'obstétricien se trouve opposé à un *eux* universel qui englobe les savants de tous les lieux et de tous les temps. Lui seul refuse les feintes de ce discours prétendument scientifique derrière lequel l'ignorance s'abrite, et à l'ombre duquel la maladie prospère. Ainsi se trouvent établies les caractéristiques du médecin authentique : comme celle de Semmelweis, sa recherche de la vérité consiste à la fois en une lutte contre la mort et en un combat contre les pratiques médicales qui font office d'auxiliaires de celle-ci.

---

[110] *op. cit.*, p. 33.
[111] *op. cit.*, p. 39 sq.

d) Les désastres académiques

Si l'institution universitaire est mise en accusation dans la thèse de 1924, elle l'est plus violemment encore en 1928. Au moment de l'entrée en vigueur de la loi sur les Assurances sociales, Louis Destouches entend en effet mettre face à leurs responsabilités les auditeurs devant lesquels il s'exprime à la Société de médecine de Paris. La conception erronée de l'hygiène qu'il leur attribue les rend selon lui responsables d'une situation qu'il présente comme alarmante :

> On se demande souvent pourquoi l'état sanitaire de la France ne s'améliore pas, pourquoi notre morbidité et notre mortalité demeurent les plus élevées d'Europe et parmi les plus élevées du monde entier. Il existe de bonnes raisons à cela, mais l'une d'elles c'est notre manière désuète, tour à tour rétrécie ou ridiculement vague, dont nous envisageons l'hygiène sociale et l'hygiène en général.
>
> Notre doctrine plus ou moins officielle d'hygiène sociale (si toutefois on peut appeler ainsi cet ensemble d'initiatives velléitaires, bureaucratiques, superficielles qui semblent caractériser la plupart des programmes et des budgets actuels) est en train de se démontrer complètement inopérante dans la majorité des cas. Il serait surprenant qu'il en soit autrement, si l'on veut bien songer que cette hygiène sociale académique et gaspilleuse, qui ne vit que d'adaptation et d'impressions, d'emprunts mal assimilés à des exemples étrangers, demeure lointaine et détachée du corps social actuel, ignorant à dessein les problèmes de base de l'hygiène générale, dont elle se tient soigneusement à l'écart et dont elle ne parle jamais, ni officieusement, ni officiellement. Ce ne sont partout où elle s'agite que formations parcellaires, hétéroclites qui ne se rattachent à rien de sérieux et dont les résultats ne sont contrôlés, ni contrôlables par rien.[112]

Si les politiques d'hygiène mises en œuvre en France n'obtiennent pas les résultats escomptés, c'est qu'elles sont conçues à partir d'une image erronée de ce que sont réellement les problèmes auxquels il est nécessaire de remédier, et qu'elles pâtissent d'une incapacité à évaluer la pertinence et le bien-fondé des actions entreprises pour les résoudre. Ce qui est en cause, c'est donc un ensemble de savoirs fallacieux qui se présentent comme une doctrine d'hygiène sociale, mais auxquels Louis Destouches refuse ce nom : à ses yeux, l'hygiène sociale telle qu'elle est pratiquée ne peut revendiquer le statut de science, car les idées, les pratiques et les méthodes sur lesquelles elle se fonde ne présentent ni organisation ni unité, et que les résultats qu'elle doit permettre d'obtenir ne sont ni mesurables ni avérés. Cette doctrine d'hygiène, que Louis Destouches attaque à grand renfort d'adjectifs qui en accentuent le caractère composite et de négations restrictives qui en diminuent la portée, ne peut donc selon lui prétendre être un véritable savoir : vivant principalement de travaux universitaires, eux-mêmes accusés de n'être le plus souvent que des traductions de textes ou d'idées produits à l'étranger, elle se voit reprocher de se tenir à trop prudente distance de la

[112] *op. cit.*, p. 148 sq.

situation sanitaire de la France, qui devrait être son objet d'étude, mais qu'elle ne cesse de s'ingénier à éviter.

Louis Destouches manifeste en conséquence l'ambition de réformer radicalement la manière dont elle est pensée, pratiquée et enseignée. Dès 1930, dans un article intitulé « La santé publique en France » qui paraît non plus dans la presse spécialisée mais dans l'hebdomadaire *Monde*, dirigé par Henri Barbusse, il présente la façon dont est enseignée la médecine comme l'une des causes de l'état sanitaire de la France, qu'il présente comme « l'un des plus mauvais d'Europe[113] ». Après avoir passé en revue sous forme de rubriques un certain nombre de facteurs qui contribuent selon lui à expliquer cette situation, il en vient à aborder ce qu'il appelle « l'organisation anarchique de la médecine[114] » :

> Notre enseignement médical est basé presque uniquement sur la clinique, le prestige, le brio individuel, et si l'on ajoute le prestige des concours, la vedette ; nous pourrons dire qu'il est cornélien, « bien français ». Socialement, c'est un enseignement désastreux. Il nous fabrique une série de médecins dont trop sont férocement individualistes, ignorants et méprisants des ensembles sociaux.
>
> L'étudiant apprend le scepticisme et le mépris de la thérapeutique et de la médecine. Dans ces domaines, aucun ordre n'existe, tout est laissé à l'inspiration, à l'improvisation, à la fantaisie. L'internat de Paris ne s'intéresse ni à l'administration sanitaire, ni à la médecine préventive, ni même à la thérapeutique. C'est là pour nos maîtres, de la médecine inférieure.[115]

Dans ce texte destiné à un public plus large que ses premières communications, Louis Destouches reproche à l'Université de se montrer incapable de former des médecins compétents : elle enseigne seulement aux étudiants à tirer profit de leurs capacités individuelles pour briller auprès de leurs collègues et grimper à bon compte les échelons de la hiérarchie médicale. L'attaque devient plus radicale encore dans les premières lignes du « Mémoire pour le Cours des Hautes Études » de 1932, texte qui est resté à l'état de brouillon. Avant d'exposer les grandes lignes du cours international d'hygiène qu'il envisage de fonder, le docteur Destouches lance une nouvelle offensive contre le corps enseignant :

> À la nouvelle de l'inauguration d'une autre Institution Académique et Didactique en ce monde on a bien quelques droits d'être inquiet... On peut se demander par exemple, si d'autres occasions vont être encore offertes à d'infatigables pédagogues, les mêmes sans doute, d'entreprendre en les cumulant d'autres croisades sous

[113] Céline, *Textes et documents, 1*, réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard, Paris, Bibliothèque L.-F. Céline de l'Université Paris-VII, 1979, p. 37.
[114] *op. cit.*, p. 44.
[115] *ibid.*.

> formes de conférences dont les sujets et les matières nous sont pourtant archi-connus d'avance et peuvent se trouver écrites, bien mieux que discourues, dans n'importe quel Traité récent. On peut se demander si le moyen-âge continue ou recommence ou si l'imprimerie ne vient pas d'être interdite en Europe aux étudiants. S'il s'agit d'hygiène nos craintes deviennent une quasi-certitude. Dans ce domaine de l'hygiène académique et municipale où le niveau spéculatif est si bas, la critique absolument inexistante, le personnel ordinaire salarié et irrémédiablement médiocre, incurieux et borné, où rien de « pensé » n'émerge jamais des routines les plus décevantes et les mieux éculées, où les pratiques les plus insipides et les plus ahuries ne sont jamais remises en question, où le temps et l'argent se gaspillent dans une série de minuscules ou vastes grimaces ininterrompues, nous pouvons bien nous demander ce qu'on va trouver encore à redire sous un prétexte plus solennel encore d'incroyablement inutile et niais et ennuyeux ? Qui va trouver le courage sinistre de rabâcher d'autres petits credos solitaires pour la mille et unième fois ?[116]

Dans cette ouverture aux accents pamphlétaires, c'est l'intégralité de l'enseignement de l'hygiène tel que le conçoit Louis Destouches qui se trouve attaqué : la faiblesse du niveau intellectuel des médecins qui enseignent, leur propension à répéter des cours défraîchis, leur incapacité à remettre en cause les habitudes et les routines du milieu médical contribuent toutes à faire du savoir qu'ils prétendent transmettre une farce intellectuelle incapable de produire le premier progrès. La suite du mémoire ne cesse en conséquence de réclamer un schisme qui permette enfin de séparer le bon grain de l'ivraie :

> Évidemment tout ceci nous entraîne à penser à une refonte complète des études de la médecine. C'est une scission qu'il faudrait provoquer entre la médecine savante, la médecine de recherches, la médecine d'agrégés, qui peut aller si elle le veut de subtilités en subtilités jusqu'à se perdre dans les nuages, et la médecine pratique, celle qui devrait avant tout être enseignée à l'hygiéniste et au médecin. Médecine disciplinée, contrôlable, non pas en coopération comme on le répète toujours si niaisement avec l'hygiène, mais dans l'hygiène même.[117]

Ce texte resté inédit jusqu'en 1977 marque ainsi le point d'arrivée d'un mouvement initié par *Semmelweis* et accentué par les diverses interventions publiées dans *La Presse médicale* ou prononcées devant la Société de médecine de Paris. Il ne s'agit plus simplement pour l'ancien étudiant d'inviter les médecins à s'interroger sur leurs pratiques ou d'exhorter les hygiénistes à revoir leurs habitudes : il lui faut désormais rompre avec la quasi totalité du monde médical. Dans ses interventions de 1928, Louis Destouches ne ménageait certes pas ses confrères, mais ces derniers faisaient encore figure de destinataires privilégiés auxquels il allait même parfois jusqu'à s'identifier par l'emploi du pronom *nous*. La relation que le mémoire de 1932 établit avec les spécialistes de

[116] *CC3*, p. 182 sq.
[117] *op. cit.*, p. 211 sq.

l'hygiène est bien différente : ces derniers ne peuvent plus qu'y être regardés de loin tant ils s'avèrent incapables d'inspirer autre chose au chercheur authentique qu'une violente répulsion :

> L'hygiène actuelle est en vérité propre à dégoûter l'orgueil intellectuel le plus indulgent, tellement tout y est, respire, transpire, suppure l'immonde bêtise, hommes et choses. Même une critique élémentaire touche le grotesque à tous les coups, c'est un véritable jeu de massacre, une anarchie miteuse, une réserve pour gâteux, âgés ou précoces.[118]

Les termes dans lesquels le médecin exprime son extrême répugnance à l'égard de cette « corporation mort-née[119] » plus écœurante chaque fois qu'elle apporte une nouvelle preuve de son absence complète de « pouvoir critique et imaginatif[120] » sont particulièrement frappants. Ce que menace l'hygiène purulente décrite en 1932, c'est en effet cet « orgueil intellectuel » dont le jeune cuirassier Destouches faisait déjà l'autre nom de son désir de connaître[121], et que Bardamu présente à son tour dans *Voyage au bout de la nuit* – qui paraît la même année – comme la force qui justifie son choix de quitter Molly : « Je l'aimais bien, sûrement, mais j'aimais encore mieux mon vice, cette envie de m'enfuir de partout, à la recherche de je ne sais quoi, par un sot orgueil sans doute, par conviction d'une espèce de supériorité.[122] » Louis Destouches affiche ainsi dans les mois où il publie son premier roman une peur quasi viscérale que le contact prolongé avec ces missionnaires de la vérité que devaient être les médecins ne finisse par le priver des ressources indispensables à la conduite de cette recherche que ses lettres de jeunesse et ses écrits médicaux ont présenté avec beaucoup de constance comme le fil conducteur de son existence.

2) Un savoir créateur

Face à cette farce mortifère à laquelle il réduit la médecine universitaire, Louis Destouches défend une conception du savoir dont les accents vitalistes se précisent à mesure que le rôle que ses écrits reconnaissent à la création s'accroît. Dans son ouvrage *Céline écrivain*, Anne Henry lit l'œuvre de Céline à l'aune des pensées de Schopenhauer et de Nietzsche afin de réfuter simultanément la légende selon laquelle l'écrivain « aurait demandé la trame et le sens de ses écrits à sa mémoire et à l'observation pure[123] » et la thèse voulant que « ses opinions ressortent de sa détermination sociale et qu'issu de petite bourgeoisie il n'aurait reproduit que l'idéologie de son

[118] *op. cit.*, p. 183.
[119] *op. cit.*, p. 187.
[120] *ibid.*
[121] *Carnet du cuirassier Destouches*, *op. cit.*, p. 75 : « je veux connaître et savoir, en un mot je suis orgueilleux – ».
[122] *Voyage au bout de la nuit*, p. 229.
[123] Henry, *op. cit.*, p. 8.

milieu d'origine[124] » :

> Il se trouve au contraire que les convictions qui d'un bout à l'autre sous-tendent son œuvre relèvent toutes sans exception de ce grand courant de pensée qui donne à l'époque moderne sa physionomie et détermine ses ambiguïtés. Un courant dont l'importance et la cohérence ont été longtemps méconnues à force d'imprégner notre sol mental : il s'agit du vitalisme, cette contre-Renaissance, qui avec le succès posthume de Schopenhauer à la fin du siècle dernier, puis la célébrité de Nietzsche et Freud, ses héritiers, a imposé « sous un ciel où rien ne luit », dit le premier roman de Céline, la puissance des instincts, l'immensité de l'inconscient, la dépendance de la raison esclave de la dynamique aveugle de la vie, l'antagonisme primordial des individus, l'absence de sens de l'histoire, l'impossibilité du progrès comme du bonheur, la mystérieuse perversion du « biologique » dès qu'on aborde le psychisme humain...[125]

On ignore cependant le degré de familiarité exact de Céline avec les écrits de Schopenhauer ou de Nietzsche, que l'écrivain ne mentionne que très rarement, et généralement pour en citer des passages particulièrement connus – comme il le fait dans cette lettre de 1938 où il écrit au journaliste Lucien Combelle : « Il faut tendre au vivant, au parfait vivant – pas aux phrases – "Je ne croirai qu'à un Dieu qui danse" (Nietzsche) moi aussi.[126] » Si les écrits médicaux ne se placent jamais sous la bannière de ces philosophes, des professions de foi vitalistes comparables à celle qui provoque ici le surgissement du nom de Nietzsche s'y multiplient déjà. Constamment convoquée mais jamais définie, la *vie* y apparaît en effet comme une force susceptible de transmettre un savoir unique en son genre. Ce savoir vivant est d'autant plus singulier qu'il a pour effet de favoriser la dissolution des frontières susceptibles de séparer la médecine de l'activité artistique : c'est par des créations que le chercheur idéal que décrit le docteur Destouches doit venir en aide à ceux qui souffrent.

a) Prescriptions nietzschéennes

Si les écrits médicaux assimilent de plus en plus explicitement les édifices théoriques à des châteaux de cartes destinés à masquer l'incompétence scientifique de ceux qui les construisent, Louis Destouches n'a pas attendu sa thèse pour mettre en doute les pouvoirs de la raison. Dans une lettre par laquelle il invite un de ses amis qui souffre de neurasthénie à se défier de sa propre pensée, celui qui n'est encore qu'étudiant en médecine oppose dès juillet 1921 l'intelligence à la vie, pour faire de la première l'ennemie mortelle de la seconde :

---

[124] *ibid.*
[125] *ibid.*
[126] *Lettres*, p. 565.

> L'idée fixe domine le névropathe – surtout l'intellectuel. La pensée est un poison – L'analyse personnelle, toujours stérile, est nocive – Il faut cesser de se penser, et de se repenser sans cesse. Il faut vivre, vivre simplement. Le bonheur est inconscient, c'est pour avoir essayé d'introduire l'intelligence dans ce domaine qu'on devient neurasthénique. Croyez-moi. Laissez au corps le soin de veiller sur lui-même, ne l'affaiblissez pas par des analyses de phénomènes incompréhensibles par essence. La vie est plus simple qu'on ne croit.[127]

L'intelligence est coupable de compliquer à l'extrême les phénomènes les plus simples et d'affaiblir celui qui ne se prémunit pas suffisamment contre elle : simple excroissance du corps, elle menace à tout instant de se retourner contre lui. Les idées que le futur médecin expose et les termes auxquels il a recours pour les énoncer ont dans cette lettre un accent nietzschéen que l'on perçoit mieux encore lorsqu'il affirme que le sens de certains phénomènes est destiné à demeurer obscur : « *Le cerveau est incompréhensible et trop complexe pour notre petite raison*. Faisons taire notre petite intelligence, elle est devenue insolente et morbide.[128] » L'utilisation de l'expression *petite raison* pour désigner l'intelligence tout en minimisant ses pouvoirs témoigne d'une connaissance au moins superficielle des passages d'*Ainsi parlait Zarathoustra* dans lesquels Nietzsche oppose l'esprit à cette *grande raison* insoupçonnée que constitue le corps :

> Le corps est une grande raison, une pluralité à sens unique, une guerre et une paix, un troupeau et un pasteur.
> Instrument de ton corps est aussi cette petite raison, mon frère, que tu nommes « esprit », petit instrument et jouet de ta grande raison.[129]

Les pouvoirs de l'instinct finissent ainsi par être présentés par Louis Destouches comme la clé d'une guérison que cette supposée raison sous la menace de laquelle ils se trouvent risque de rendre impossible :

> *Subir simplement l'entraînement des instincts primitifs est la meilleure thérapeutique nerveuse.* Mais nous en sommes arrivés à raisonner le sommeil, la faim, l'amour, les sens, toutes autant d'activités que nous ne devons point comprendre. Alors l'instinct, traqué par la pensée (*ambitieuse mais ridicule*) se retire, s'affaiblit et nous avons *une grave faillite animale.*[130]

Cette attaque au terme de laquelle la pensée se voit transformée dès 1921 en prédatrice susceptible de détruire les forces primitivement présentes en l'homme éclaire l'opposition entre l'intelligence et

[127] *Lettres*, p. 252.
[128] *Lettres*, p. 253.
[129] Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *Œuvres philosophiques complètes*, tome VI, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1971, p. 47.
[130] *Lettres*, p. 252.

la vie qui traverse les écrits médicaux. Elle permet notamment de mieux comprendre la valeur que ces textes reconnaissent aux formes du savoir qu'ils décrivent comme *vivantes*.

b) Une pensée vivante

La notion de *vie* joue en effet un rôle central dans le projet de cours international d'hygiène que Louis Destouches imagine en 1932. Cette institution inédite a pour mission de réussir là où toutes celles dont elle pourrait s'inspirer ont échoué, et de rendre enfin possible l'avènement d'une pensée d'un genre nouveau :

> Réflexion en ce qui concerne les cours supérieurs d'hygiène. Il se pourrait bien après tout qu'après avoir examiné dans ce cours les divers aspects que nous assignons à cette méditation, les conclusions que tireront professeurs et assistants munis de faits précis et d'une documentation copieuse qui ne soit point du tout conforme à celle que nous présumons nous-même ici, tout à fait prématurément. Tant mieux ! Ce sont précisément ces directives vivantes que nous voudrions pouvoir obtenir d'un cours supérieur du genre de celui qui est projeté.
>
> En effet, nous ne sommes point ravis du tout par la formule « Collège de France » pas plus d'ailleurs que par celle des cours de la Faculté, non plus que par la formule « Club du Faubourg »[131]. Spirituellement, ce sont là avec plus ou moins de tapage ou de solennité des assemblées également mortes.
>
> Certes, nous n'avons pas beaucoup de raisons d'espérer beaucoup de vie et d'émulation de l'auditoire du cours supérieur. Non, plus d'illusion. Mais c'est à la direction de ces cours de trouver le moyen de faire vivre cette affaire.
>
> *De quelle vie voulons-nous parler ?*
>
> Au début de ce mémoire, nous avons affirmé que ce qui manquait à l'hygiène c'était une pensée. Une pensée critique et permanente, point religieuse et sporadique.[132]

La dérivation *vivantes-vivre-vie*, l'opposition que Louis Destouches esquisse entre le cours international d'hygiène et diverses assemblées dont le bruit et la pompe masquent péniblement l'inertie, la nécessité qu'il ressent de préciser le sens qu'il attribue au mot *vie*, l'usage des italiques – tous ces éléments contribuent à faire de son caractère *vivant* la principale caractéristique de cette forme de savoir inédite que le cours doit susciter. Les lignes qui suivent la question « *De quelle vie voulons-nous parler ?* » ne lui apportent cependant pas de réponse explicite. Le contenu précis de

[131] Le Club du Faubourg est fondé en 1918 par le journaliste pacifiste Léo Poldès : « Il s'agissait essentiellement de réunions, tenues trois fois par semaine (s'y ajoutait un banquet mensuel), où, sur divers sujets (d'un à une dizaine à peu près), était mené un débat public, après une courte conférence, avec des orateurs invités ou inscrits, parfois très célèbres, parfois moins, mais s'étant exprimés des centaines de fois au Club, et un public encouragé à intervenir. Les débats "d'actualité" étaient extrêmement éclectiques, de la politique à la littérature ou à la médecine, ou encore prenant la forme de débats sur des spectacles (danse, chant...) présentés auparavant au Club. D'une manière générale, la diversité des orateurs et du public était explicitement recherchée. » Lemercier, Claire, *Le Club du Faubourg, Tribune libre de Paris, 1918-1939*, mémoire de maîtrise, IEP de Paris, 1995, p. 6.
URL : http://lemercier.ouvaton.org/docannexe.php?id=127.

[132] *CC3*, p. 203 sq.

cette pensée vivante paraît en effet de moins d'importance que la méthode qui pourrait permettre de favoriser sa naissance : le cours doit avant tout conduire les médecins qui le fréquentent à découvrir de nouvelles manières de concevoir l'apprentissage et d'appréhender le réel. La pensée vivante paraît à ce titre moins s'apparenter à un ensemble de contenus objectifs qu'à un état d'esprit ou à une manière d'être : il s'agit de transmettre aux « vingt ou trente élèves[133] » du cours d'hygiène un « intérêt universel inquiet vivant[134] » dont le docteur Destouches estime qu'il fait cruellement défaut à ses contemporains. On comprend ainsi que la vocation profonde de cette institution qui s'attache avant tout à développer chez ceux qu'elle forme un type particulier de rapport au monde est de substituer des hommes enfin dignes de ce nom à la cohorte stupide des faux savants :

> Rien de tel qu'un grand problème pour dissimuler flatteusement une radicale inaptitude à saisir les humbles contingences de la réalité, les exigences de la vie même. C'est l'abri naturel de tous les fainéants profonds : les grandes questions. On doit se méfier des grandes questions pour les débats ordinaires et futurs du Centre des Hautes Études d'Hygiène, les grands problèmes sont les cimetières ordinaires des hautes études. Un grand problème ça n'est jamais sérieux, un petit non plus d'ailleurs, c'est le sujet de la réalité qu'il faut saisir, c'est à ceci que se mesure l'homme.[135]

Ce qui fait la valeur de l'homme dans les écrits médicaux, c'est sa capacité à comprendre le monde qui l'entoure et à se faire une image juste de ce qu'est la vie, notion protéiforme qui constitue à la fois le principal objet du savoir, la source de toute connaissance et le modèle de la pensée.

c) Mysticisme créateur

Si Semmelweis se distingue des autres médecins, ce n'est d'ailleurs pas seulement parce que sa recherche de la vérité est d'abord motivée par la volonté d'améliorer le sort de ceux qui souffrent : c'est aussi parce que des liens particuliers l'unissent à tout ce qui est en vie, et qu'il conduit sa quête à la manière d'un poète. Cette idée devient explicite dans un passage significativement long du texte qui explique par quels moyens les vérités approximatives et les méthodes insuffisantes dont la plupart des savants sont accusés de se satisfaire peuvent être dépassées :

> L'à-peu-près est la forme agréable de l'échec, consolation tentante...
> Pour le franchir, l'ordinaire lucidité ne suffit pas, il faut alors au chercheur une puissance plus ardente, une lucidité pénétrante, sentimentale comme la jalousie.

[133] *op. cit.*, p. 206.
[134] *op. cit.*, p. 205.
[135] *op. cit.*, p. 184 sq.

> Les plus brillantes qualités de l'esprit sont impuissantes quand plus rien de ferme et d'acquis ne les soutient. Un talent seul ne saurait prétendre découvrir la véritable hypothèse, car il entre dans la nature du talent d'être plus ingénieux que véridique.
> Nous avions pressenti, par d'autres vies médicales, que ces élévations sublimes vers les grandes vérités précises procédaient presque uniquement d'un enthousiasme bien plus poétique que la rigueur des méthodes expérimentales qu'on veut en général leur donner comme unique genèse.
> La méthode expérimentale n'est qu'une technique, infiniment précieuse, mais déprimante. Elle demande au chercheur un surcroît de ferveur pour ne point défaillir avant d'atteindre le but qu'il se propose, sur cette route dénudée qu'il faut suivre avec elle.
> L'homme est un être sentimental. Point de grandes créations hors du sentiment, et l'enthousiasme vite s'épuise chez la plupart d'entre eux à mesure qu'ils s'éloignent de leur rêve.[136]

Ces quelques paragraphes qui commencent à élever les découvertes médicales au rang de créations peuvent s'avérer surprenants au regard des écrits ultérieurs de Céline : en 1924, l'étudiant en médecine fait jouer au sentiment un rôle que l'écrivain lui déniera quelques années plus tard – notamment dans les pamphlets, où Céline oppose violemment les pouvoirs créateurs de l'émotion à cette négation de l'art et de la vie que représente désormais pour lui « l'obscénité sentimentale[137] ». Dans *Semmelweis*, c'est pourtant le sentiment qui sert de phare au chercheur qui tente de s'éloigner des dernières terres connues. À ce titre, la principale qualité dont ce dernier doit faire preuve est l'enthousiasme, mot qui apparaît à deux reprises dans le passage, où il désigne une capacité presque divine à poursuivre la vérité :

> Ceux qui doivent créer des choses admirables ne sauraient demander à une ou deux affections particulières les forces affectives dont s'embrase leur formidable destinée. Des liens mystiques les relient à tout ce qui existe, à tout ce qui palpite, les gardent et souvent les enchaînent dans un enthousiasme sacré.[138]

Le savant authentique est un être qui communie mystérieusement avec la totalité de la vie. C'est ce pouvoir presque surnaturel dont il bénéficie qui lui permet d'aller plus loin que les autres et de se transformer en véritable créateur.

d) Portrait du savant en créateur

Comme l'indiquent deux passages relativement longs, mais dont l'importance pourrait à première vue paraître secondaire, l'art s'allie en effet au sentiment pour permettre à Semmelweis de comprendre les causes de l'infection puerpérale. Une courte séquence du début du texte revient

[136] *op. cit.*, p. 51 sq.
[137] *Bagatelles pour un massacre*, p. 208.
[138] *CC3*, p. 28.

d'abord sur les chansons de rue qui émerveillaient le médecin viennois lorsqu'il était enfant ; puis une dizaine de paragraphes sont consacrés, au milieu du récit, à l'enthousiasme que déclenche chez lui un séjour à Venise, dont il découvre les beautés. Ces deux passages peuvent être considérés comme des intermèdes ou des détours ; la séquence qui suit les paragraphes qui décrivent ces chansons émouvantes dont Louis Destouches explique qu' « aussi bien que la grande musique elles font comprendre le Divin[139] » commence d'ailleurs par une mise en doute de l'intérêt de cette digression : « Mais dans la contemplation des sommets spirituels qui s'élèvent de l'autre côté de la vie, incertains aux regards trop précis des hommes, n'avons nous pas perdu la route de tous les jours ?[140]» Cette indication de régie invite à réfléchir à la valeur de ces passages dans lesquels le parcours médical de Semmelweis cesse momentanément d'occuper le premier plan du récit. Ce qui justifie ces courtes excursions « de l'autre côté de la vie » – expression dont on rencontre ici la première occurrence –, c'est qu'elles permettent de substituer ponctuellement un regard à un autre, et de faire de la contemplation esthétique le pendant indispensable de l'observation scientifique. De ce point de vue, le texte tire les leçons de la vie de Semmelweis. À en croire la thèse de Louis Destouches, les principales découvertes de l'obstétricien seraient en effet demeurées impossibles sans l'apport des œuvres d'art. C'est par exemple dans les jours qui suivent une expérience esthétique intense que Semmelweis finit par découvrir de manière presque fortuite la solution au problème qui lui résistait depuis si longtemps :

> « J'étais encore sous l'influence des beautés de Venise et tout vibrant des émotions artistiques que j'avais ressenties pendant les deux mois que je passais au milieu de ces merveilles incomparables quand on m'apprit la mort de ce malheureux Kolletchka. J'y fus de ce fait sensible à l'extrême, et quand je connus tous les détails de la maladie qui l'avait tué, la notion d'identité de ce mal avec l'infection puerpérale, dont mourraient les accouchées s'imposa si brusquement à mon esprit, avec une clarté si éblouissante, que je cessai de chercher ailleurs depuis lors.
>
> « Phlébite... lymphangite... péritonite... pleurésie... péricardite... méningite... tout y était ! Voilà ce que je cherchais depuis toujours dans l'ombre, et rien que cela. »
>
> La Musique, la Beauté sont en nous et nulle part ailleurs dans le monde insensible qui nous entoure.
>
> Les grandes œuvres sont celles qui réveillent notre génie, les grands hommes sont ceux qui lui donnent une forme.[141]

Les émotions esthétiques ouvrent ainsi à Semmelweis l'accès à des domaines dans lesquels ses connaissances théoriques échouaient à lui permettre de pénétrer. Le médecin se transforme d'autant plus en artiste à l'occasion de cette découverte que, comme le suggère la description de la première mesure qu'il impose à la suite de cette révélation, il donne lui aussi naissance à des formes

[139] *op. cit.*, p. 26.
[140] *ibid.*
[141] *op. cit.*, p. 50 sq.

nouvelles :

> [...] il imagine de faire pratiquer le lavage des mains à tous les étudiants avant qu'ils n'abordent les femmes enceintes. On se demande le « pourquoi » de cette mesure, elle ne répondait à rien dans l'esprit scientifique de l'époque. C'était une pure création.[142]

L'équivalence entre l'œuvre du chercheur et celle de l'artiste que ce dernier terme suggère devient plus explicite encore dans les dernières lignes de l' « Hommage à Zola » de 1933 :

> L'oeuvre de Zola ressemble pour nous, par certains côtés, à l'oeuvre de Pasteur si solide, si vivante encore, en deux ou trois points essentiels. Chez ces deux hommes, transposés, nous retrouvons la même technique méticuleuse de création, le même souci de probité expérimentale et surtout le même formidable pouvoir de démonstration, chez Zola devenu épique.[143]

Les pouvoirs du scientifique finissent ainsi par se superposer si parfaitement à ceux de l'artiste que ce dernier en vient à son tour à posséder tous les attributs susceptibles de faire de lui le plus remarquable des savants.

La réforme de l'hygiène sociale que le mémoire de 1932 a vocation à initier obéit elle aussi à un impératif de création. Louis Destouches fixe en effet à l'institution qu'il entend fonder un objectif très explicite :

> Il faudrait donc non seulement que ce cours soit vivant mais encore et *surtout* créateur. Je dis créateur et non point seulement créateur d'applaudissements, d'encouragement et d'espoir. Si l'on se trompe il faudra carrément l'avouer. Il ne faudra point que la direction quoi qu'il arrive touche et roupille, il faudra qu'elle demeure d'année en année créatrice, pas seulement récapitulatrice de prétendus succès.[144]

Dans son mémoire, le médecin érige la création au rang d'absolu par lequel le cours international d'hygiène ne doit cesser d'être guidé. La formule sur laquelle ce brouillon se termine rend d'ailleurs plus nette encore l'équivalence entre savoir et création que les écrits médicaux établissent. Louis Destouches finit en effet par rappeler qu'à ses yeux, la séquence formée par la loi de 1928 sur les assurances sociales et la crise de 1929 a montré qu'aussi longtemps que la nouvelle doctrine d'hygiène qu'il appelle de ses vœux fera défaut, il restera impossible de rénover l'hygiène sociale et de lui donner la place dominante qu'elle devrait occuper :

[142] *op. cit.*, p. 46 sq.
[143] *CC1*, p. 83.
[144] *CC3*, p. 206.

> Les assurances sociales n'ont apporté aucun changement aux statuts ancien.
> Pourquoi ?
> Parce que cet état d'esprit, cette chose n'existe pas.
> Cela pourrait être l'œuvre du cours international.
> Il est bien entendu, qu'il ne suffirait point dans un cours international d'effectuer une petite analyse des matières du programme en fin de session. Il faudrait diffuser au contraire la substance de ces réunions dans les presses internationales médicales et techniques, essayer de créer une doctrine sanitaire du cours international d'hygiène. Sans doctrine pas de vie intellectuelle possible. Les doctrines meurent certes, mais elles ont eu une vie, les assemblées sans doctrine n'ont jamais vécu, elles n'ont servi à rien...[145]

La formule sur laquelle s'achève la description de cette doctrine vivante et créatrice à laquelle le cours doit donner naissance annonce de manière très remarquable les termes dans lesquels Céline expliquera en mai 1936 au critique André Rousseaux l'enjeu littéraire que représente pour lui la recherche de ce qu'il appellera dans la même lettre son « *rendu émotif*[146] » :

> Pourquoi je fais tant d'emprunts à la langue, au « jargon », à la syntaxe argotique, pourquoi je la forme moi-même si tel est mon besoin de l'instant ? *Parce que vous l'avez dit elle meurt* vite cette langue. Donc elle a vécu, elle VIT tant que je l'employe. Capitale supériorité sur la langue dite pure, bien française, raffinée, elle TOUJOURS MORTE, morte dès le début, morte depuis Voltaire, cadavre, *dead as a door nail*. Tout le monde le sent, personne ne le dit, n'ose le dire. Une langue c'est comme le reste, ÇA MEURT TOUT LE TEMPS, ÇA DOIT MOURIR. Il faut s'y résigner, la langue des romans habituels est morte, syntaxe morte, tout mort. Les miens mourront aussi, bientôt sans doute, mais ils auront eu la petite supériorité sur tant d'autres, ils auront pendant un an, un mois, un jour, VÉCU. Tout est là.[147]

La langue de l'écrivain et la doctrine de l'hygiéniste se voient ainsi dotées à quatre années d'écart des mêmes propriétés : leur caractère périssable les autorise paradoxalement à être pour un temps l'incarnation de cette vie au contact de laquelle le chercheur authentique doit mener ses investigations. Cette équivalence entre la doctrine et la langue est d'autant plus frappante que l'on rencontre, au cinquième acte de *L'Église*, une troisième variante de cette même formule. C'est en effet dans des termes très similaires que Bardamu explique ce qui le conduit à chercher la compagnie de certaines femmes, dont il sait pourtant qu'elles ne l'aiment pas : « Elles sont belles, c'est aussi bête que de vivre pour aimer, mais ça me plaît mieux, ça ne cache rien, c'est pas mou comme un serment ; ça ne promet pas l'éternité. La beauté, au moins, on sait que ça meurt, et comme ça, on sait que ça existe...[148] » De même que la doctrine et la langue, la beauté est vivante : c'est ce qui fait toute sa valeur dans *L'Église*. Au gré des retours et des variations d'une même

[145] *CC3*, p. 212.
[146] *Lettres*, p. 492.
[147] *op. cit.*, p. 493.
[148] *L'Église*, p. 253.

formule, des textes appartenant à des genres bien distincts permettent ainsi de voir poindre l'équivalence entre *style* et *vie* que de nombreux textes de Céline affirmeront de manière plus explicite encore lorsque l'écrivain donnera à sa conception de la langue dans la seconde moitié des années trente les allures d'une véritable doctrine.

Il est cependant notable que si la *vie* fait généralement figure d'absolu, de principe supérieur ou d'étalon indiscutable dans les écrits médicaux du docteur Destouches, elle y prend aussi parfois une valeur plus ambiguë. C'est ce que l'on observe par exemple dans un passage du mémoire de 1932 dans lequel les faux savants qui y sont si souvent décriés sont de nouveau accusés d'être guidés par une conception parfaitement inepte de l'hygiène : « la vie est malade tout le temps, toujours, elle ne peut pas se lever ni s'échapper du travail pour aller courir les stades, les dispensaires, les rivages de la Méditerranée que lui préparent les hygiénistes[149] ». L'étudiant en médecine inaugure également dans *Semmelweis* une formule destinée à être reprise sous des formes très similaires dans *L'Église*, puis dans *Voyage au bout de la nuit* : « Dans l'Histoire des temps la vie n'est qu'une ivresse, la Vérité c'est la Mort.[150] » Cette sentence peut-elle être inspirée des travaux d'Élie Metchnikoff, que le jeune employé colonial décrivait dans une de ses lettres à Simone Saintu comme « l'auteur d'un ouvrage sur la vérité qui était fort bon[151] » ? Un passage de ses *Études sur la nature humaine* prête en tout cas par deux fois à Tolstoï un aphorisme comparable :

> Ne sachant pas comment sortir de cette contradiction de l'existence, Tolstoï s'est arrêté sur l'amour des siens. « La famille... me disais-je ; mais la famille, épouse, enfants, ils sont donc aussi des hommes ! Ils se trouvent dans les mêmes conditions que moi ; ils doivent, ou vivre dans le mensonge ou bien voir l'affreuse vérité... Pourquoi donc doivent-ils vivre ? Pourquoi les aimerais-je, les protégerais-je, veillerais-je sur eux ? Pour qu'ils connaissent le même désespoir qui est en moi ou pour qu'ils vivent en être stupides ? Les aimant, je ne puis leur cacher la vérité ; chaque pas dans le savoir mène vers cette vérité. Et la vérité, c'est la mort. »[152]

Si rien ne permet d'être certain que Louis Destouches ait bien lu Metchnikoff, qu'il ne cite plus passé 1916 mais en qui Marie-Christine Bellosta voit le modèle du personnage de Parapine[153], il est toutefois notable que cette formule contribue dans *L'Église*, puis dans *Voyage au bout de la nuit*, à donner des couleurs plus troubles à cette quête presque sainte d'une vérité vivante dont les écrits médicaux ont si souvent donné l'image. Le premier roman de Céline lui confère même un caractère

[149] *CC3*, p. 193.
[150] *op. cit.*, p. 28.
[151] *Lettres*, p. 211.
[152] Metchnikoff, Élie, *Études sur la nature humaine, Essai de philosophie optimiste*, Paris, A. Maloine et fils, éditeurs, 1917, p. 160 sq. Cette citation est reprise dans la conclusion de l'ouvrage, p. 395.
[153] Bellosta, Marie-Christine, *Céline ou l'art de la contradiction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 226-233.

radicalement indécidable, en donnant aux missionnaires intrépides glorifiés dans *Semmelweis* ou dans les contributions de médecine sociale un successeur plus malade qu'héroïque.

C/ L'Atelier de Céline

Sur le plan générique aussi, *Semmelweis* contribue à rendre labiles les frontières de la médecine et de l'art. David Labreure rappelle en effet que, bien que l'éloge académique soit l'une des formes que puissent prendre les thèses de médecine à l'époque où Louis Destouches soutient la sienne, le choix effectué par le futur écrivain est déjà inhabituel :

> en 1924, si certains étudiants ont pu aspirer au titre de médecin en présentant une thèse sur la vie d'une figure importante de l'histoire de la médecine, cela demeure plutôt exceptionnel, et, pour la plupart, les thèses de médecine sont techniques. Dans le domaine particulier de l'obstétrique, notons que cette thèse se retrouve, cette année-là, parmi d'autres portant sur la fièvre puerpérale mais qui étudient la maladie elle-même ou ses complications, voire révèlent de nouveaux traitements.[154]

Il est ainsi remarquable qu'alors que la plupart des étudiants produisent des travaux qui ont vocation à faire progresser la connaissance de la maladie et des moyens de la combattre, de son côté, comme l'écrit Johanne Bénard, « Louis Destouches a choisi de devenir médecin en racontant une histoire[155] ».

Le penchant littéraire que cette thèse singulière laissait deviner s'affirme en 1926 avec le début de la rédaction de *L'Église*, dont une première version est refusée par les éditions Gallimard à l'automne 1927 – puis avec la rédaction d'une autre pièce, *Progrès*, au printemps de la même année. Ces premiers essais dramaturgiques auxquels se livre Louis Destouches alors qu'il travaille à Genève pour le compte de la S.D.N. ne sont pas poussés plus avant après son retour à Paris, où il s'installe durant l'été ; le médecin continue cependant à assister à de nombreuses représentations théâtrales, et s'intéresse de près aux questions relatives à la dramaturgie et à la mise en scène.

On voit en effet son nom apparaître discrètement au bas d'une lettre publiée en décembre 1929 dans les pages de *Correspondance*, la revue mensuelle éditée par le Théâtre de l'Atelier. Propriété du metteur en scène et comédien Charles Dullin, cette salle accueille depuis 1922 les spectacles que ce dernier monte avec la collaboration d'un cercle choisi de dramaturges, de metteurs

---

[154] Labreure, David, *Louis-Ferdinand Céline : une pensée médicale*, mémoire de DEA, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2005.
URL : http://www.memoireonline.com/06/07/482/m_louis-ferdinand-celine-une-pensee-medicale23.html.

[155] Bénard, Johanne, *op. cit.*, p. 266.

en scène et de comédiens. C'est dans son numéro du mois d'octobre 1929 que la revue *Correspondance* invite pour la première fois ses lecteurs « à envoyer leur avis, leurs critiques, s'il y en a[156] » afin de pouvoir engager avec eux un véritable dialogue artistique. Charles Dullin regrettait en effet quelques mois plus tôt que les habitués des salles parisiennes ne soient que trop rarement des amateurs de théâtre dignes de ce nom, capables de faire preuve d'un véritable esprit critique :

> Quel est, dans une ville comme Paris, le nombre de spectateurs vraiment curieux d'art théâtral, au courant de ce qui se fait, capables de baser leur opinion uniquement sur leur jugement personnel, prêts à venir se rendre compte par eux-mêmes de la valeur d'une œuvre quel qu'ait été l'accueil qui lui a été réservé ? Si je vous disais un chiffre, son insignifiance vous ferait pousser les hauts cris, et pourtant tous ceux qui vont au spectacle déclarent volontiers qu'ils aiment le théâtre.[157]

Lorsque le metteur en scène ouvre les colonnes de sa revue à ses lecteurs, Louis Destouches s'empresse donc de lui écrire une lettre qui fait de lui l'un de ces spectateurs d'élite qu'il souhaiterait plus nombreux. Aucun courrier n'est publiée dans le numéro de novembre de *Correspondance* ; celui de Louis Destouches est donc d'autant plus notable qu'il constitue la toute première amorce de ces discussions précises et passionnées que la nouvelle rubrique de la revue vise à susciter. Le dispositif choisi par Charles Dullin dans le numéro de décembre suggère d'ailleurs que la lettre du médecin amateur de théâtre y a valeur de modèle. Elle succède en effet dans les pages de la revue à celle d'un spectateur acrimonieux qui n'écrit au metteur en scène que pour lui reprocher de monter des pièces trop anciennes, et d'accueillir ses spectateurs dans des sièges trop inconfortables. Charles Dullin apporte de rapides éléments de réponse à ce premier envoi, avant de conclure sèchement : « J'ai créé "*Correspondance*" pour que le public de *l'Atelier* soit au courant de nos difficultés aussi bien que de nos recherches et qu'il devienne un allié et non pas un client. Votre lettre a le mérite de m'apprendre que je suis loin d'avoir atteint mon but.[158] » Par contraste, la lettre de Louis Destouches fait figure d'exemple : parce qu'elle aborde des questions de dramaturgie précises, elle est l'image de ces véritables échanges sur des questions d'esthétique théâtrale que le metteur en scène souhaite instaurer ; elle donne lieu en conséquence à une longue réponse de sa part.

Louis Destouches se montre pourtant offensif : après avoir exprimé son admiration pour Charles Dullin, il revient sur plusieurs pièces récemment représentées à l'Atelier ou dans d'autres théâtres parisiens pour contester, à l'aune d'une distinction qu'il établit de manière péremptoire, la

[156] Anonyme, « "Correspondance" inaugure... sa correspondance », *Correspondance*, n° 9, octobre 1929, p. 56.
[157] Dullin, Charles, « Le Théâtre, ses conditions actuelles, ses tendances. », *Correspondance*, n° 4, janvier 1929, p. 21.
[158] *Correspondance*, n°11, décembre 1929, p. 57.

pertinence de certains des choix effectués par le metteur en scène :

> À mon sens, il y a deux genres de pièces, comme de serpents, celles qui vont quelque part et celles qui se mordent la queue. Celles que vous nous jouez, et de plus en plus, semblent se mordre la queue. Mais encore vraiment il faut, me semble-t-il, après tout, préférer celles qui vont quelque part. Le monde, bien qu'on en dise, va quelque part. Il a l'air seulement de se mordre la queue. Les vraiment bonnes pièces vont quelque part. Où ? Vers l'avenir du monde et c'est leur rôle. Presque tout Shakespeare va quelque part, c'est un feu d'artifice, une délivrance. C'est ça : une bonne pièce doit être une délivrance.[159]

Sur ce dernier point, Charles Dullin s'accorde avec son spectateur (« Oui, l'art me semble aussi devoir être une délivrance et comme vous je souhaite que l'on ne vienne pas au théâtre simplement pour se distraire et voir papilloter un spectacle qui amuse trois heures, ce qui rentre dans la catégorie que vous assimilez très justement au music-hall.[160] ») ; le metteur en scène lui explique cependant pourquoi il ne saurait souscrire aux autres idées qu'il défend, en particulier lorsqu'il affirme qu'une pièce de théâtre doit suivre une direction claire et posséder une fin qui constitue un véritable dénouement :

> Les chefs-d'œuvre sont faits des grands problèmes humains, les grands héros sont les vivantes énigmes humaines, ce sont en général des questionneurs et des revendicateurs. Ils ne concluent pas. Voyez Œdipe, Antigone et Hamlet, cet interrogateur qui se contente de conclure par ces mots : et le reste est silence ! Et Cléopâtre qui meurt laissant pendante la question qu'achève Charmian :
> Cléopâtre : Pourquoi resterai-je ?
> Charmian : … dans ce monde insensé...
> Je retournerai tout Shakespeare contre vous, cher Monsieur, et la meilleure preuve, c'est ce que vous dites de lui : c'est un feu d'artifice. Vous savez bien qu'un feu d'artifice n'est qu'un brillant velléitaire, il s'éteint dès qu'il retombe sur le sol.
> […]
> Je reviens encore une fois sur votre affirmation, si péremptoire qu'elle m'y autorise : Si le monde va quelque part, par quel entrelacs de complications, et quelles entraves de contingences ne voit-il pas sa route barrée et son trajet ralenti ! Pour moi, je sais que je possède un but que je m'efforce d'atteindre, mais peut-on me demander d'être plus infaillible et moins humain que la nature ?[161]

Ce débat quant à l'opportunité de conclure une pièce par un dénouement qui en clarifie les ambiguïtés et en arrête le sens est d'autant plus remarquable qu'il éclaire certaines des différences les plus notables que fait apparaître l'étude des traitements respectifs de la question du savoir dans *L'Église* et *Voyage au bout de la nuit*, œuvre dont on estime que la rédaction débute justement dans ces semaines de décembre 1929 où la lettre de Louis Destouches est publiée. De la pièce de théâtre

[159] *Lettres*, p. 290.
[160] *op. cit.*, p. 292.
[161] *Lettres*, p. 291 sq.

au roman, la valeur de la quête dans laquelle est lancé le personnage de Bardamu se brouille en effet considérablement, et le sens qu'il convient de lui donner ne se laisse plus aussi facilement saisir. De manière très frappante, la comparaison des deux œuvres suggère ainsi que Céline abandonne après 1929 la position qu'il défendait initialement, pour mieux adopter et faire siennes les idées exposées par Charles Dullin dans sa réponse à son courrier.

Les pièces jouées à l'Atelier, la conception du théâtre défendue dans *Correspondance* et certaines des convictions en matière d'esthétique qui y sont exposées trouvent d'ailleurs d'importants prolongements dans *Voyage au bout de la nuit* et dans les premières déclarations de Céline relatives à son roman. L'écrivain partage de nombreuses idées avec les auteurs et les critiques dont les articles paraissent dans la revue : il développe une conception de la création qui reprend plusieurs principes fondamentaux de leur esthétique, et accorde une place centrale à certains des termes décisifs de leur vocabulaire. Charles Dullin et ses camarades défendent en effet un théâtre qui s'oppose au naturalisme, et font de ce qu'ils appellent la *transposition poétique* un principe qui doit permettre à leurs pièces d'atteindre la vérité vivante qu'ils leur donnent pour mission d'exprimer. D'une manière qui éclaire celle dont Céline place d'emblée au cœur de sa conception du roman cet enjeu spécifiquement littéraire que représente à ses yeux le travail sur la langue, de nombreux articles publiés dans *Correspondance* engagent également les artistes à réfléchir aux spécificités des différentes formes artistiques, et à renoncer aux moyens qui rapprocheraient trop dangereusement le théâtre du roman ou du cinéma. Certaines pièces abordent par ailleurs des questions absentes de *L'Église*, mais auxquelles *Voyage au bout de la nuit* accorde une place centrale ; c'est le cas, en particulier, de cette pulsion de mort, habituellement tue, dont le roman scrute et doit rendre sensible les moindres manifestations. Céline peut ainsi trouver dans les pièces que Charles Dullin fait représenter dans son théâtre ou dans les réflexions auxquelles elles donnent lieu des ressources qui alimentent l'écriture de son premier roman, et lui permettent de parachever la mutation progressive du savant en créateur à laquelle ses lettres de jeunesse et ses écrits médicaux permettaient de commencer à assister.

1) Dramaturgies du savoir

Si *L'Église* et *Voyage au bout de la nuit* mettent en scène un personnage qui possède le même nom, traverse les mêmes lieux et s'apparente sur certains points à l'explorateur en rupture de ban des lettres d'Afrique, le médecin de la pièce de 1927 possède un rapport au savoir qui le rapproche sans doute plus des diverses figures médicales décrites dans les contributions de

médecine sociale que du narrateur du premier roman. De *L'Église* à *Voyage*, le rapport que Bardamu entretient au savoir se trouble en effet considérablement, et la valeur de son parcours perd de sa lisibilité : à un personnage en quête de vérité qui s'éloigne du monde scientifique pour mieux venir en aide aux mourants succède un être malmené par un obscur désir de savoir que tout apparente à une maladie, et que rien ne paraît pouvoir satisfaire. De ce point de vue, Céline semble reprendre à son compte certaines idées exposées par Charles Dullin ou rencontrées dans les pièces que le metteur en scène fait jouer pour donner au voyage de Bardamu une signification plus ambiguë : de manière remarquable, le roman de 1932 ressemble moins sur le plan dramaturgique aux œuvres dont l'écrivain faisait l'éloge dans sa lettre de 1929 qu'à celles vis-à-vis desquelles il se montrait critique.

a) L'Église *et ses contradictions*

Les liens qui unissent les cinq actes de *L'Église* sont surtout d'ordre thématique : bien que certains personnages reviennent d'un continent à l'autre, c'est la curiosité inépuisable dont Bardamu fait preuve qui justifie ses voyages et constitue le véritable fil rouge de la pièce. Il revient au personnage de Pistil de rendre explicites au cours de l'échange sur lequel s'ouvre le cinquième acte les motivations de celui qui est devenu son ami pendant leur séjour commun en Afrique :

L'OUVRIER

[…] C'est un héritage que j'aurais aimé !

PISTIL

Qu'est-ce que t'en aurais fait ?

L'OUVRIER

J'aurais été faire des voyages !

PISTIL

Tu vois, ça c'est le commencement.

L'OUVRIER

Le commencement de quoi ?

PISTIL

Que tu cherches la vérité !

L'OUVRIER

Tu crois ?

PISTIL

Oui, oui, c'est ça ![162]

C'est au cours d'une conversation qui porte sur Bardamu que Pistil expose cette conception du voyage, qu'il s'est forgée à son contact. La grande majorité des propos et des gestes du médecin sont en effet gouvernés par un désir de savoir qui se manifeste également dans son rapport aux autres personnages, et particulièrement aux personnages féminins. On le voit ainsi répondre en ces termes à l'aveu amoureux que lui fait Janine, jeune femme qu'il ne juge pas suffisamment belle pour lui permettre d'avancer dans sa quête :

BARDAMU

Nous y voilà, Janine ! Vous ne pouvez pas m'aider !

JANINE

Vous aider à quoi ?

BARDAMU

À comprendre ![163]

Cet emploi absolu du verbe *comprendre*, qui rappelle celui des verbes *savoir* et *connaître* du *Carnet du cuirassier Destouches*, est récurrent dans la pièce. Il revient notamment lorsque Bardamu explique à un autre personnage féminin en quoi consiste ce désir confus qui aiguillonne son parcours :

BARDAMU

Tu sais, tu m'as fait faire de grands progrès.

VERA

…. ?

BARDAMU

Tu m'as expliqué bien des choses que je ne comprenais pas tout seul, ni avec d'autres femmes... tu m'as bien aidé...

VERA, *souriante*

À quoi cela te servira-t-il ?

BARDAMU

Je ne sais pas. À comprendre ![164]

[162] *op. cit.*, p. 239.
[163] *op. cit.*, p. 255.
[164] *op. cit.*, p. 226.

Ce désir de savoir ne conduit pas seulement Bardamu à aller « entre les jambes des femmes demander le secret du monde[165] » : il l'entraîne également à rompre avec la science et ses représentants. Bien qu'on le découvre microscope en main dans le premier acte de la pièce, le personnage principal de *L'Église* apparaît aux yeux des autres médecins comme un marginal avec lequel les échanges sont devenus impossibles. C'est ce qu'indique par exemple cette réplique du docteur Darling, auquel Bardamu vient d'expliquer que bien qu'elles paraissent objectives, les méthodes employées par les chercheurs les empêchent d'arriver à un accord sur ce qu'ils appellent *la vérité*[166] : « Je vous comprends difficilement ; vous n'êtes pas scientifique.[167] » Si Bardamu parle un langage qui n'est plus celui de ses confrères, c'est que, comme l'indique une tirade importante du deuxième acte, il fait figurer la science au rang de ces phénomènes que *Voyage au bout de la nuit* appellera quelques années plus tard les « petits instincts habillés en grands mots[168] » :

> La science, voyez-vous, madame, c'est pas si brillant qu'on le dit ; j'en suis bien revenu... La science, au fond, c'est essayer de comprendre, et si on tient tant que ça à comprendre, je suis arrivé à penser que c'est qu'on a peur de tout. Les animaux ne cherchent pas à comprendre, voyez-vous, c'est parce qu'ils n'ont pas si peur que nous. Nous, nous avons une frousse terrible, de la naissance à la mort ça ne nous quitte pas. Alors, ça nous force à penser, à faire de la science, comme ils appellent ça. Les plus intelligents parmi les hommes, ce sont les plus froussards. Voyez les Juifs ! Ce n'est pas l'intelligence qui est noble, c'est la peur. Faire dans sa culotte, voyez-vous, c'est le commencement du génie.[169]

Cet éloge paradoxal de la peur qui valorise le bas corporel et se teinte une première fois d'antisémitisme relègue l'intelligence au rang de disposition seconde à laquelle est attaché un prestige illégitime, et procède à un renversement au terme duquel, comme dans les contributions de médecine sociale, il ne devient possible de s'approcher de la vérité qu'à condition de prendre ses distances avec les milieux scientifiques. C'est à ce prix également que Bardamu peut inventer une pratique de la médecine qui gagne en humanité et en noblesse ce qu'elle perd en ambition, comme l'indique cette réplique dans laquelle il explique ce qui le distingue de ses confrères :

> (*À Pistil.*) Tu vois ce que c'est, hein, moi je suis trop bon. Dans les agonies, je suis là jusqu'au dernier moment. Les autres, ils foutent le camp ; ils prennent l'air vexé. Moi, je reste, je pique, je les aide. C'est à ce moment-là qu'on est utile, quoi ! C'est

---

165 *op. cit.*, p. 223.

166 *op. cit.*, p. 105 : « Pour la recherche de la vérité, voyez-vous, il y a une tradition internationale des plus sévères d'ailleurs ; mais c'est sur la vérité même qu'on n'est jamais d'accord. Elle a un mètre vingt-cinq en Bragamance, un mètre soixante-quinze à New-York ; elle aura peut-être deux mètres à Genève et ça a l'air tout de même d'être du même mètre dont on s'est servi. »

167 *op. cit.*, p. 105.

168 *Voyage au bout de la nuit*, p. 82.

169 *L'Église*, p. 84 sq.

pour mourir qu'on a besoin de quelqu'un. (*Aux policiers.*) Vous verrez ça. Pour guérir, on a besoin de personne...[170]

Les découvertes accumulées par Bardamu lui permettent ainsi de rompre avec les prétentions coupables de la science pour mieux accomplir le seul geste médical véritablement chargé de sens. On constate à cette occasion que le savoir est chargé dans *L'Église* d'une positivité qui paraît contribuer à démentir le pessimisme qui s'exprime souvent dans les dialogues : dans ce « bagne[171] » auquel la pièce assimile la vie, la recherche de la vérité représente une issue en tant qu'elle permet d'échapper aux travers les plus communs, et de venir en aide à ceux qui en ont le plus immédiatement besoin.

Il est d'ailleurs notable que de nombreux choix dramaturgiques contredisent les affirmations définitives formulées dans les dialogues, et peuvent en conséquence contribuer à expliquer que ce premier essai soit généralement considéré comme une « pièce médiocre[172] » – Céline l'ayant lui-même présenté au moment de sa publication en 1933 comme un « effort avorté et sans intérêt[173] ». *L'Église* présente en effet le désir de savoir comme isolant inévitablement celui qui cherche la vérité, et fait prononcer à Bardamu une formule très similaire à celle déjà rencontrée dans *Semmelweis* : « La vérité dans ce monde, hein, c'est la mort ! La vie c'est une ivresse, un mensonge.[174] » Or, aucune de ces deux idées pourtant décisives ne trouve de véritable traduction sur le plan dramaturgique. D'une part, les interlocuteurs que rencontre Bardamu l'admirent le plus souvent, et l'entourent généralement de leurs conseils ou de leur affection, comme en témoigne le passage dans lequel Bardamu fait ses adieux à M. Yudenzweck, sous les ordres de qui il y travaillait au sein de cette S.D.N. dont le troisième acte ne cesse d'exhiber les ridicules, et que le jeune médecin s'apprête à quitter :

YUDENZWECK

Bardamu, pourquoi avez-vous fait de la médecine ?

BARDAMU

Je vais vous dire... C'est surtout par peur des hommes.

YUDENZWECK

Ah !

Très intéressé – la tête en oblique.

[170] *op. cit.*, p. 202.
[171] *op. cit.*, p. 253 : « Et alors ! c'est pas une religion, mon petit, Janine, la vie. Vous devriez le savoir ! C'est un bagne ! Faut pas essayer d'habiller les murs en église... il y a des chaînes partout... »
[172] Godard, Henri, « Notice », *Romans I*, p. 1161.
[173] *CC1*.
[174] *L'Église*, p. 102.

BARDAMU

Voilà ! J'aime mieux les rapports avec ceux qui sont malades. Ceux qui sont bien portants, sont si méchants, si bêtes ; ils veulent avoir l'air si malins, aussitôt qu'ils sont debout, que tout rapport avec eux est presque aussitôt malheureux ! Quand ils sont couchés et qu'ils souffrent, ils vous foutent la paix. Vous comprenez ?

YUDENZWECK

Je vous comprends et je vous aime. *(Il l'embrasse.)* Vous êtes un petit peu divin. *(Il lui fait un petit signe affectueux, de la main, parce qu'il s'en va.)* Adieu ! Bardamu !

Bardamu lui fait un petit signe aussi et s'en va.
Yudenzwek met ses deux mains sur son ventre, et reste à penser, la tête inclinée, mélancolique, un peu.[175]

L'attitude de Yudenzweck dans ce passage paraît réfuter point par point l'image que les discours de Bardamu donnent généralement de son parcours. Le médecin ne trouve chez son supérieur ni incompréhension, ni défiance, ni hostilité ; il suscite au contraire chez son interlocuteur une amitié admirative et bienveillante. Le quête du personnage principal de *L'Église* ne provoque donc guère l'isolement auquel elle est supposée conduire. De même, les découvertes qu'il accomplit ne se font jamais à ses dépens, ne l'exposent à aucun péril et ne lui font guère connaître de véritable moment de faiblesse : l'équivalence entre la vérité et la mort que les dialogues établissent échoue ainsi à trouver une expression dramaturgique convaincante. C'est peut-être ce qui explique la modification que Céline, dans la très courte préface de *L'Église,* dit avoir apportée à la pièce juste avant sa publication : « *Cette petite Janine qui se résignait alors, nous l'avons fait revenir... avec un revolver... Trois lignes, tout à fait à la fin... Vous verrez... Elle va brutaliser notre comédie... Pourquoi ? Est-ce là tout ce que nous avons appris en dix ans ?... Mais vous-même ?*[176] » Cette déclaration doit être prise avec prudence, dans la mesure où elle maquille les dates de la première rédaction de la pièce et dissimule l'ampleur du travail effectué par Céline avant sa parution[177] ; elle vise cependant à indiquer qu'entre 1927 et 1933, sous l'effet de certaines découvertes, l'écrivain a été amené à amender certaines de ses idées en matière de dramaturgie.

b) Le goût de l'univoque

On gagne de ce point de vue à comparer les dénouements de *L'Église* et de *Voyage au bout de la nuit* à ceux des pièces que Louis Destouches commente dans sa lettre à Charles Dullin.

[175] *op. cit.*, p. 172 sq.
[176] *op. cit.*, p. 7.
[177] Godard, *Céline*, *op. cit.*, p. 124 : Henri Godard fait l'hypothèse que la pièce initialement refusée par Gallimard ne comptait que trois actes : « Les actes IV et V du texte publié en 1933 ne peuvent en tout état de cause qu'avoir été écrits postérieurement, puisqu'ils évoquent une activité de médecin en banlieue qui, pour le docteur Destouches, ne commence qu'au mois de novembre de cette même année 1927. ».

L'habitué du Théâtre de l'Atelier y oppose deux types de pièces : celles qui suivent une direction claire, et celles qui lui semblent se perdre en cours de route :

> Votre *Admirable visite* ne féconde rien, c'est ingénieux, c'est un bazar de velléités, on croit que ça va venir, et ça ne vient pas.
> Tandis que *Bilora*, c'est vieux mais encore vivant, c'est du travail de mâle, mais du travail « connu » – de valeur historique seulement.
> Tenez, un exemple, dans la *Rouille*, certainement moins étoffée, moins bien pensée que les *Criminels*, mais qui finit, qui va quelque part. Tandis que les *Criminels*, remarquables au deuxième acte, finissent en queue de poisson, bafouillent, se mordent la queue au troisième acte. Enterrement – c'est du music-hall. Tout ce qui ne finit pas est du music-hall. La *Comédie du bonheur* finissait ; voilà du travail honnête, et qui pose un homme.[178]

Les pièces à propos desquelles la lettre se montre élogieuse possèdent toutes un dénouement qui en clarifie le sens. C'est le cas de manière exemplaire dans *La Rouille*, pièce co-écrite en 1926 par les dramaturge russes Vladimir Kirchon et Andreï Ouspenski. L'intrigue de cette pièce, dont les personnages sont membres d'une même cellule du Parti Communiste, illustre entièrement une tirade prononcée par un personnage nommé Fedor après la mort, que chacun suppose initialement être un suicide, de Nina Verganskaïa, jeune femme sans cesse malmenée au vu et au su de tous par son amant Terekhine :

> Notre grande faute, camarades, c'est de n'avoir rien ignoré et de n'avoir rien fait, d'avoir gardé le silence. Moi, tout le premier, je n'ai pas eu le courage d'intervenir. J'ai lâchement obéi à des considérations mesquines. Depuis longtemps, j'aurais dû saisir de cette question notre cellule...
> […] C'est un crime de connaître le mal et de ne pas le dénoncer. Ne pas révéler une infamie, c'est en être complice. Nous sommes solidaires les uns des autres. Pour mener à bien notre tâche si difficile, nous devons être étroitement unis. Un parti qui ne s'effrite pas, qui forme bloc, ne redoute pas la vérité. Il a l'énergie de la regarder en face. Il ne se laisse pas entamer par la crainte, par le doute. Mais, chez nous, il y a des défections. L'ardeur s'affaiblit. À l'énergie succède la mollesse. Ce n'est plus l'enthousiasme de la vie. On sent le cadavre.[179]

L'inertie coupable des personnages et la démission des instances du Parti, qui refusent d'entériner la décision prise par les membres de la cellule d'en exclure Terekhine suite à la mort de Nina Verganskaïa, sont rendues plus sensibles encore par les dernières scènes de la pièce, dans lesquelles l'un des personnages découvre que Terekhine a assassiné la jeune femme et qu'il a maquillé son crime en suicide. Le dénouement vient donc à l'appui du diagnostic formulé par Fedor à l'acte précédent, tout en apportant une nuance d'espoir, dans la mesure où il annonce sans doute possible

[178] *Lettres*, p. 290 sq.
[179] Kirchon, Vladimir, et Ouspenski, Andreï, *La Rouille,* version française de Fernand Nozière et J.W. Bienstock, Paris, Arthème Fayard, 1930, p. 170 sq.

la condamnation prochaine du coupable. La chute du rideau ne laisse ainsi aucun élément d'incertitude quant au sens de cette pièce.

Il en va tout autrement dans *Les Criminels* de Ferdinand Bruckner, représentée plus de deux cents fois à Paris en 1929. Les derniers instants de la pièce font en effet se succéder les rires simultanés de quatre personnages cyniques qui paraissent tirer profit des affaires criminelles dont la pièce met en scène les différents moments, et la tirade finale prononcée par un jeune philosophe qui lit à haute voix un passage de l'ouvrage auquel il travaille, intitulé *Les criminels n'existent pas*, dans lequel il réfléchit aux errements de la justice institutionnelle, au sens qu'il est possible de leur donner et aux moyens qui existent de se défendre contre eux : « “[...] Nous ne pouvons pas lui échapper, car ses chaînes sont en nous. Mais nous pouvons la combattre sans relâche, et ainsi reconquérir notre âme.” *(Lève la tête, très simple.)* Je travaillerai, sans relâche, je ne désespérerai pas. Ces huit années finiront par passer, tout, tout continue.[180] » Ce contraste final qui empêche d'affirmer de manière définitive le triomphe de la corruption sur l'intégrité contribue à produire cette ambiguïté dont Catherine Ailloud-Nicolas fait l'une des caractéristiques majeures de la pièce, dans un article où elle invite à ne pas lire *Les Criminels* uniquement comme une dénonciation de la loi :

> Néanmoins, on peut aussi faire l’hypothèse que la construction complexe, la pluralité des opinions qui s’expriment, les apories théoriques, les contradictions des personnages, l’ambiguïté des points de vue protègent la pièce de tout didactisme. Il n’y a pas l’expression d’une vérité. Il y a une observation clinique des contradictions et des paradoxes, tant dans la réflexion philosophique sur l’essence du droit que dans la façon dont la justice s’exerce dans les procès.[181]

C'est justement cette multiplication des dispositifs interdisant toute lecture univoque de la pièce que Louis Destouches paraît dénoncer en 1929 comme une insuffisance qui en diminue la valeur.

Le refus de statuer sur la nature des évènements qui constituent le cœur de l'intrigue est d'ailleurs explicitement mis en scène dans les derniers instants d'une autre pièce vis-à-vis de laquelle Louis Destouches se montre critique, *L'Admirable Visite* de Raymond Rouleau. Le personnage principal de la pièce, Jean, croit en effet qu'un mannequin de bois qu'il possède chez lui est doué de vie et susceptible de s'animer ; plusieurs scènes montrent d'ailleurs ce mannequin parler

[180] Bruckner, Ferdinand, *Maladie de la Jeunesse*, *Les Criminels*, traduits de l'allemand par Christophe Henri, Alexandre Plank et Laurent Mulheisen, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2013, p. 236.

[181] Ailloud-Nicolas, Catherine, « La mise en scène du procès : une théâtralité redoublée ? Entretien entre Richard Brunel, metteur en scène des *Criminels* de Bruckner et Catherine Ailloud-Nicolas, dramaturge », *Criminocorpus* [En ligne], « Théâtre et Justice : autour de la mise en scène des *Criminels* de Ferdinand Bruckner par Richard Brunel », mis en ligne le 10 janvier 2013.
URL : http://criminocorpus.revues.org/2353.

et agir comme pourrait le faire un être humain. À mesure que le dénouement approche, les autres personnages de la pièce s'accordent cependant de plus en plus nettement à penser que Jean est victime d'hallucinations, ce que plusieurs éléments laissent supposer, mais que d'autres infirment. Au moment où le rideau commence à s'abaisser, un acteur caché parmi les spectateurs intervient, et le rideau s'interrompt dans sa chute : ce spectateur fictif prend à partie les acteurs présents sur scène pour leur faire remarquer que si les personnages qu'ils incarnent paraissent convaincus que l'hypothèse de la folie est la bonne, l'un des éléments qui laissent supposer que le mannequin de bois est réellement doué de vie n'a pas encore trouvé d'explication rationnelle. Il s'emporte devant ce problème non élucidé qu'il accuse de rendre la pièce bancale. Un personnage présenté comme l'auteur de la pièce fait alors son entrée sur la scène pour demander à ce spectateur ce qui justifie la véhémence dont il fait preuve :

> LE SPECTATEUR
>
> Mais parce que dans tout ça, vous n'avez oublié qu'un seul détail : la conclusion !
>
> L'AUTEUR
>
> Comment ?
>
> LE SPECTATEUR
>
> Vous laissez le public dans une gêne horrible, Monsieur. Était-ce une femme ? Était-ce un mannequin ? Comment voulez-vous qu'il s'en aille dormir avec ce point d'interrogation dans la tête.
>
> L'AUTEUR (*transporté.)*
>
> Bravo, Monsieur ! Merci. C'est exactement le but que je m'étais proposé. Essayer de plonger le public dans une sorte d'inquiétude.
>
> LE SPECTATEUR
>
> Malheureux !
>
> L'AUTEUR
>
> Mais sans l'inquiétude monsieur, nous en serions encore au temps des cavernes, assis par terre, à ronger des os à moelle et des poissons crus.
>
> LE SPECTATEUR
>
> Au Théâtre, monsieur...
>
> L'AUTEUR
>
> L'inquiétude, monsieur...[182]

Les positions défendues par le spectateur et par l'auteur ressemblent à celles qui s'opposent dans l'échange entre Louis Destouches et Charles Dullin : au nom de leurs conceptions respectives de l'œuvre d'art, l'un exige une clarification du sens des évènements mis en scène à laquelle l'autre se

[182] Rouleau, Raymond, *L'Admirable Visite*, Bruxelles, Éditorial-Office, 1930, p. 124.

refuse absolument.

La Comédie du bonheur de Nicolas Evreïnov apporte une autre solution à ce problème : alors que l'un des personnages propose trois dénouements possibles entre lesquels il invite le public à choisir, un personnage de directeur de théâtre plaide pour une conclusion rapide qui tienne compte de l'état de fatigue et de déconcentration des spectateurs. Un metteur en scène aperçu plus tôt dans la pièce prend alors les commandes pour proposer une fin qui vise moins à dénouer l'intrigue qu'à célébrer les pouvoirs du théâtre :

> LE DIRECTEUR
>
> Écoutez le conseil d'un vieil homme de théâtre. Le public songe à son métro... Il a déjà la tentation de se glisser vers le vestiaire ! Finir à temps, c'est l'essentiel.
>
> LE METTEUR EN SCÈNE
>
> L'essentiel, c'est de finir sur un gros effet. Attention ! Mesdames et messieurs ! Danse générale. Musique ! Musique ! Commençons ! De l'entrain... ! De l'allégresse... Allez ! allez ! De la vie ! de la vie ! Ne reculons devant aucune dépense ! C'est un spectacle d'art ! Apothéose ! Feu de Bengale ! Prodigalité ! J'en avais un dans ma poche ! *(Il le lance à Schmitt.)* Allez ! ça va ! ça va !
>
> SCHMITT
>
> Allumettes !
>
> LE METTEUR EN SCÈNE, *lui jetant la boîte.*
>
> Voilà... Voilà... pas d'économies... munificence... un spectacle d'art !
>
> SCHMITT, *allumant le feu de Bengale.*
>
> Magnifique !
>
> LE METTEUR EN SCÈNE
>
> La flamme... Superbe !... Vous aussi, de la flamme... Allez ! allez ! Jusqu'à la fin ! Rideau ! Rideau ! Rideau ![183]

Ce dénouement burlesque apporte une conclusion symbolique à cette pièce dans laquelle des comédiens de théâtre redonnent vie à une pension désolée en se faisant passer pour de nouveaux habitants et en s'immisçant dans l'existence jusque-là mélancolique de ses occupants ; le triomphe de l'illusion scénique qui s'exprime dans les derniers instants de la pièce est d'autant plus complet que les personnages principaux, habituellement en tenue de ville, sont à cet instant déguisés en personnages traditionnels de la *commedia dell'arte*, et que le metteur en scène, qui peinait au début de la pièce à monter un spectacle commercial qui s'annonçait de piètre qualité, finit par se rallier,

[183] Evreïnov, Nicolas, *La Comédie du bonheur, pièce en trois actes et quatre tableaux,* traduite du russe par Fernand Nozière, dans *La Petite Illustration*, n° 367, 28 janvier 1928, p. 84.

impromptu, aux forces merveilleuses et comiques de la féerie.

c) Un Voyage *équivoque*

L'étude des diverses solutions que ces pièces proposent au problème du dénouement permet de mesurer la distance qui sépare la conception de la dramaturgie défendue par Louis Destouches dans sa lettre de 1929 de celle qui s'exprime trois ans plus tard dans *Voyage au bout de la nuit*. Le parcours de Bardamu acquiert en effet dans le roman une ambiguïté nouvelle, que les derniers instants du récit n'atténuent pas : le narrateur de *Voyage* s'apparente aux héros qui « ne concluent pas[184] » mentionnés par Charles Dullin, et le roman ressemble plus à une pièce comme *Les Criminels* qu'à certaines des œuvres dont le fidèle de l'Atelier faisait l'éloge en 1929. Par ailleurs, si la mise en scène de la clôture romanesque dans la dernière phrase de *Voyage* peut faire songer aux procédés qui visent à exhiber le caractère théâtral et conventionnel du dénouement dans les derniers instants de *L'Admirable Visite* ou de *La Comédie du bonheur*, cette mise en avant ne se fait plus dans le roman sur le mode du comique ou de la célébration de l'art ; elle exprime plutôt une forme de lassitude ou de découragement du narrateur face à l'impossibilité dans laquelle il se trouve de mener à son terme la mission de *tout dire*[185] supposée justifier son récit.

Comme dans *Semmelweis*, *L'Église* ou les écrits médicaux des années vingt, la « manie de savoir le pourquoi ? le comment ?[186] » qui se manifeste dans chacun des gestes du narrateur de *Voyage* contribue à le distinguer des autres personnages du roman. C'est ce qu'indiquent notamment les encouragements que Bardamu se prodigue quelques temps après son arrivée à New-York :

> « Courage, Ferdinand, que je me répétais à moi-même, pour me soutenir, à force d'être foutu à la porte de partout, tu finiras sûrement par le trouver le truc qui leur fait si peur à eux tous, à tous ces salauds-là autant qu'ils sont et qui doit être au bout de la nuit. C'est pour ça qu'ils n'y vont pas eux au bout de la nuit ! »[187]

Cette volonté de pénétrer là où nul autre n'ose se rendre ressemble cependant à une version pathologique et inquiétante du désir de traquer la vérité qui donnait leur noblesse à Semmelweis, au médecin de l'avenir et au Bardamu de *L'Église*. De nombreux passages de *Voyage* présentent en effet Bardamu comme un personnage soumis à une volonté de savoir obsédante qui le malmène et

[184] *Lettres*, p. 291.
[185] *Voyage au bout de la nuit*, p. 327 : « On ne sera tranquille que lorsque tout aura été dit, une bonne fois pour toutes, alors enfin on fera silence et on aura plus peur de se taire. Ça y sera. »
[186] *op. cit.*, p. 466.
[187] *op. cit.*, p. 220.

l'affaiblit. Cette idée est exprimée de manière particulièrement explicite par le personnage de Molly au moment où Ferdinand lui fait ses adieux : « Vous en êtes comme malade de votre désir d'en savoir toujours davantage... Voilà tout...[188] ». Le narrateur décrit lui-même rétrospectivement cet étrange désir qui lui a interdit d'accepter la situation stable et le confort affectif que la jeune femme lui offrait à Detroit comme une force tyrannique à laquelle il lui était impossible de se soustraire :

> On s'embrassait. Mais je ne l'embrassais pas bien, comme j'aurais dû, à genoux en vérité. Toujours je pensais un peu à autre chose en même temps, à ne pas perdre du temps et de la tendresse, comme si je voulais tout garder pour je ne sais quoi de magnifique, de sublime, pour plus tard, mais pas pour Molly, et pas pour ça. Comme si la vie allait emporter, me cacher ce que je voulais savoir d'elle, de la vie au fond du noir, pendant que je perdrais de la ferveur à l'embrasser Molly, et qu'alors j'en aurais plus assez et que j'aurais tout perdu au bout du compte par manque de force, que la vie m'aurait trompé comme tous les autres, la Vie, la vraie maîtresse des véritables hommes.[189]

Cette *vie* avec laquelle Semmelweis entretenait dans la thèse de 1924 un rapport privilégié qui lui permettait d'atteindre la vérité se change ainsi dans *Voyage au bout de la nuit* en une force éternellement fuyante à laquelle Bardamu se trouve maladivement assujetti.

Le personnage de Robinson incarne dans la seconde moitié du roman cette puissance obscure qui revient toujours contraindre Bardamu à relancer son voyage, comme dans ces lignes sur lesquelles s'ouvre une séquence qui suit de peu l'installation du médecin à La Garenne-Rancy :

> On me retirera difficilement de l'idée que si ça m'a repris ça n'est pas surtout à cause de Robinson. D'abord j'en ai pas tenu grand compte des malaises. Je continuais à traîner comme ci, comme ça, d'un malade à l'autre, mais j'étais devenu plus inquiet encore qu'auparavant, de plus en plus, comme à New York, et j'ai recommencé à dormir aussi encore plus mal que d'habitude.
>
> De le rencontrer à nouveau, Robinson, ça m'avait donc donné un coup et comme une espèce de maladie qui me reprenait.
>
> Avec sa gueule toute barbouillée de peine, ça me faisait comme un sale rêve qu'il me ramenait et dont je n'arrivais pas à me délivrer depuis trop d'années déjà. J'en bafouillais.[190]

Robinson représentait à New-York l'espoir d'obtenir un savoir apaisant (« Il possédait peut-être un moyen pour acquérir cette certitude, cette tranquillité qui me faisait à moi tellement défaut.[191] ») ; il revient dans la seconde moitié du roman hanter Bardamu et lui interdire tout espoir de guérison, avant que sa mort ne conduise le narrateur du roman à présenter son propre parcours comme un

[188] *op. cit.*, p. 235.
[189] *op. cit.*, p. 231 sq.
[190] *op. cit.*, p. 270.
[191] *op. cit.*, p. 205.

échec : « Et cependant j'avais même pas été aussi loin que Robinson moi dans la vie !... J'avais pas réussi en définitive. J'en avais pas acquis moi une seule idée bien solide comme celle qu'il avait eue pour se faire dérouiller.[192] » Le voyage de Bardamu perd ainsi dans le roman ses couleurs héroïques. Il se distingue nettement de cette recherche de la vérité que le personnage de Pistil décrivait dans *L'Église* :

> Un autre pays, d'autres gens autour de soi, agités d'une façon un peu bizarre, quelques petites vanités en moins, dissipées, quelque orgueil qui ne trouve plus sa raison, son mensonge, son écho familier, et il n'en faut pas davantage, la tête vous tourne, et le doute vous attire, et l'infini s'ouvre rien que pour vous, un ridicule petit infini et vous tombez dedans...
> Le voyage c'est la recherche de ce rien du tout, de ce petit vertige pour couillons...[193]

De « l'Infini[194] » majuscule sur la route duquel se lançait Semmelweis au « ridicule petit infini » oxymorique de *Voyage au bout de la nuit*, l'objet poursuivi prend un tour décevant et grotesque qui contraste cruellement avec l'écrasant pouvoir d'attraction qu'il continue à exercer.

Le voyage de Bardamu devient en outre d'autant plus ambigu que chacune de ses étapes s'apparente simultanément à un progrès et à un déclin. Le roman met en effet en scène un savoir paradoxal qui renforce celui qui l'acquiert en même temps qu'il accélère son délitement ; c'est ce que montre de manière exemplaire l'épisode comique qui voit le professeur Baryton « se reconstituer entièrement sur le plan anglo-saxon[195] » :

> À mesure que nous progressions dans la lecture de l'Histoire d'Angleterre je le vis perdre un peu de son assurance et puis finalement le meilleur de son optimisme. Au moment où nous abordâmes les poètes élisabéthains de grands changements immatériels survinrent dans son esprit et dans sa personne. J'éprouvai d'abord quelque peine à me convaincre mais je fus bien obligé, finalement, comme tout le monde, de l'accepter tel qu'il était devenu, Baryton, lamentable à vrai dire. Son attention précise et autrefois assez sévère flottait à présent entraînée vers de fabuleuses, interminables digressions. Et ce fut peu à peu à son tour de demeurer pendant des heures entières, dans sa maison même, là, devant nous, rêvasseur, lointain déjà... Bien qu'il m'ait longuement et décisivement dégoûté j'éprouvais cependant quelque remords à le voir ainsi se désagréger Baryton. Je me croyais un peu responsable de cette débâcle... Son désarroi spirituel ne m'était pas entièrement étranger...[196]

---

[192] *op. cit.*, p. 500.
[193] *op. cit.*, p. 214.
[194] *CC3*, p. 30 : « Dans l'étendue du microscope aucune vérité n'allait alors bien loin sur la route de l'Infini, les forces du chercheur le plus audacieux, le plus précis, s'arrêtaient à l'Anatomie Pathologique. »
[195] *Voyage au bout de la nuit*, p. 434.
[196] *op. cit.*, p. 435.

Les ouvrages pour lesquels Baryton se passionne le conduisent ici à rompre poétiquement avec les cadres rigides et émoussés de la science tout en étant les agents comiques d'une irrémédiable régression avec laquelle le narrateur signale sa familiarité. C'est cette même ambivalence qui se manifeste, mais avec des accents autrement dérangeants, dans le passage où Bardamu commente rétrospectivement sa fascination trouble pour les scènes au cours desquelles ses voisins de La Garenne-Rancy infligeaient à leur fille d'interminables sévices :

> J'écoutais jusqu'au bout pour être bien certain que je ne me trompais pas, que c'était bien ça qui se passait. J'aurais pas pu manger mes haricots tant que ça se passait. Je ne pouvais pas fermer la fenêtre non plus. Je n'étais bon à rien. Je ne pouvais rien faire. Je restais à écouter seulement comme toujours, partout. Cependant, je crois qu'il me venait des forces à écouter ces choses-là, des forces d'aller plus loin, des drôles de forces et la prochaine fois, alors je pourrais descendre encore plus bas la prochaine fois, écouter d'autres plaintes que je n'avais pas encore entendues, ou que j'avais du mal à comprendre avant, parce qu'on dirait qu'il y en a encore toujours au bout des autres des plaintes encore qu'on n'a pas encore entendues ni comprises.[197]

Chacune des découvertes qui jalonnent le parcours de Bardamu se lit ainsi simultanément comme une avancée supplémentaire et comme un nouvel abaissement. Dominique Rabaté attribue une importance fondamentale à ce mouvement paradoxal et sans fin :

> C'est d'ailleurs là la tension à mon sens fondatrice de *Voyage* : cette hésitation jamais résolue entre un modèle linéaire progressif où le héros, déniaisé par son expérience du monde, acquiert plus de sagesse, selon un schéma ascendant ou, au contraire, un enfoncement toujours plus radical dans le pessimisme, le noir et l'abandon. Les passages si nombreux où il est question pour Bardamu d'aller encore plus loin obéissent à une logique contradictoire où le progrès est aussi régression vers l'informe organique des pulsions de mort, vers une déliaison absolue.[198]

De ce point de vue, *Voyage* se distingue très nettement de *Semmelweis* : si la thèse décrit d'abord le chemin qui conduit le médecin viennois vers le succès avant de faire le récit des différentes étapes de sa chute vers la folie, le roman rend inséparables l'ascension vers le savoir et le déclin causé par son acquisition.

Dans l'un des premiers entretiens consécutifs à la publication de *Voyage au bout de la nuit*, Céline assigne à la littérature une mission très comparable à celle que lui reconnaissait Charles Dullin dans sa réponse de décembre 1929 : « L'essentiel, voyez-vous, dans la littérature, c'est de poser une question. *Macbeth*, hein, ça pose une question ? Dostoïevsky, ça pose une question,

[197] *op. cit.*, p. 270.
[198] Rabaté, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999, p. 106.

quelques livres, comme ça, dans le monde...[199] » Si la vision de l'œuvre de Shakespeare que l'écrivain reprend à son compte paraît devoir beaucoup à celle que défendait le metteur en scène quelques années plus tôt, la formule qu'il martèle évoque également ce « point d'interrogation dans la tête[200] » qui menaçait de condamner le spectateur de *L'Admirable Visite* à d'inévitables nuits d'insomnie. Céline met en effet au cœur de son roman, comme dans ce passage dans lequel Bardamu explique comment on en vient inévitablement à se résigner à son sort, le sentiment d'inquiétude que l'alter ego scénique de Raymond Rouleau disait vouloir voir sa pièce susciter :

> C'est la nature qui est plus forte que vous, voilà tout. Elle nous essaye dans un genre et on ne peut plus en sortir de ce genre-là. Moi j'étais parti dans une direction d'inquiétude. On prend doucement son rôle et son destin au sérieux sans s'en rendre bien compte et puis quand on se retourne il est bien trop tard pour en changer. On est devenu tout inquiet et c'est entendu comme ça pour toujours.[201]

Le dénouement de *Voyage au bout de la nuit* diffère cependant nettement de celui de *L'Admirable Visite*. Dans la pièce de Raymond Rouleau, le double fictif de l'auteur finit en effet par céder aux instances de son spectateur mécontent : il invite ses acteurs à inventer à la hâte des justifications rationnelles aux éléments de la pièce qui demeuraient inexplicables, et leur fait répéter avec une insistance comique : « Toute cette histoire de mannequin n'était qu'une hallucination.[202] ». *Voyage au bout de la nuit* se refuse à ce type de finale facétieux et apaisant. Comme le montre Dominique Rabaté, Céline maintient jusqu'aux ultimes lignes de son roman les ambiguïtés qui lui donnent sa dynamique singulière, et la formule finale de *Voyage* prolonge les interrogations que les parcours jumeaux de Bardamu et Robinson ont fait naître au-delà du terme que leur assignent provisoirement la disparition de l'univers diégétique et le tarissement de la parole qui le faisait exister : « "Qu'on n'en parle plus" : cette injonction témoigne de l'interminable relance d'une parole subjective que sa propre "histoire" ne saurait jamais enclore ou délimiter.[203] » On mesure ainsi l'écart qui sépare le dénouement de *Voyage* de celui de *L'Église*, qui réunit progressivement, autour de la danseuse Élisabeth, le mourant Pistil, la jeune Janine, Bardamu – que cette dernière vient pourtant de tenter d'assassiner –, les habitants de Blabigny et plusieurs spectateurs fictifs joués par des acteurs, pour les faire se réconcilier dans une ronde qui doit explicitement représenter un apaisement définitif :

> *Élisabeth s'amuse en dansant d'une manière très américaine ; elle danse sur un rythme vif, très accentué... puis, tout cela s'adoucit. De la salle aussi, viendront*

[199] *CC1*, p. 37.
[200] Rouleau, *op. cit.*, p. 124.
[201] *Voyage*, p. 229.
[202] Rouleau, *op. cit.*, p. 128.
[203] *op. cit.*, p. 109 sq.

s'asseoir sur la marche de l'escalier montant vers la scène, pendant qu'elle dansera, d'autres femmes du peuple et des hommes et puis, même des gens qui auront l'air de spectateurs, pris dans la salle. Et lentement, le rideau se fermera des deux côtés. On pourra ajouter au phono, en coulisse, un saxophone, et un joueur d'accordéon, venant de la rue, aussi par la porte, jouera dans le cercle qui se sera formé autour d'Élisabeth dansante...

Doucement

rideau

sur tout cela.[204]

L'hypothèse suivant laquelle la rédaction des deux derniers actes de *L'Église* pourrait avoir été postérieure à celle de *Voyage au bout de la nuit*[205] rend plus remarquables encore les profondes différences qui opposent les dénouements des deux œuvres.

2) Une vérité poétique

Si l'échange avec Charles Dullin et la comparaison avec les pièces que Céline mentionne dans sa lettre de 1929 permettent d'étudier les transformations que le parcours de Bardamu subit entre 1927 et 1932, la conception de l'art qui s'exprime dans les pages de la revue *Correspondance* frappe plus largement par les nombreuses similitudes qu'elle présente avec celle qui se manifeste dans *Voyage au bout de la nuit* et dans les interventions publiques à l'occasion desquelles l'écrivain aborde pour la première fois des questions de poétique. Face à la « Crise du Théâtre » que diagnostique Charles Dullin en 1931 dans un article auquel il donne ce titre, les auteurs qui contribuent à sa revue réfléchissent méticuleusement au cap qu'il leur faut suivre, convaincus que ce sont en premier lieu leurs choix en matière d'esthétique théâtrale qui permettront aux salles dans lesquelles il font représenter leurs pièces de surmonter les difficultés commerciales croissantes qu'elles connaissent. Les metteurs en scène et les dramaturges qui gravitent autour du Théâtre de l'Atelier partagent une conception du théâtre dont chacun de leurs articles précise les traits et affirme la spécificité : c'est cette identité artistique commune qui doit leur permettre de se distinguer de leurs concurrents, et de marquer leur territoire face à cette forme émergente et riche en possibilités que représente, dans la seconde moitié des années 1920, le film parlant. Si Céline s'efforce de se situer en marge du monde littéraire dans les premiers entretiens qu'il accorde, son

[204] *L'Église*, p. 262 sq.

[205] Gibault, *op. cit.*, p. 274 : « Dans sa préface Céline affirme n'avoir pas changé grand-chose en la donnant à Denoël : tout juste “trois lignes tout à fait à la fin” pour mettre un revolver dans la main de Janine. La pièce paraît au contraire avoir subi de sérieuses retouches. En mars 1933, Céline avait annoncé à Max Descaves “une sorte de Revue aristophanesque en trois actes et plusieurs tableaux”. Le 1er juillet dans *L'Intransigeant* il avait parlé de quatre actes. En septembre 1933, *L'Église* avait cinq actes. »

roman paraît souvent s'engouffrer dans la direction que Dullin et ses collaborateurs s'engagent mutuellement à suivre : certains des termes les plus notables que l'écrivain emploie pour évoquer son travail ou pour réfléchir à la littérature de son temps reviennent en effet régulièrement dans les textes publiés dans *Correspondance*. Surtout, le rejet du naturalisme sur lequel les proches de l'Atelier entendent fonder leur pratique théâtrale et l'impératif de tirer parti de leurs spécificités qu'ils assignent aux différentes formes artistiques ouvrent sur le plan théâtral des voies semblables à celles dans lesquelles Céline se lance sur le plan romanesque.

a) La transposition, remède au naturalisme

Le souci d'atteindre une *vérité vivante* qui se manifeste de plus en plus explicitement dans les écrits médicaux de Louis Destouches est partagé par les dramaturges qui s'expriment dans les pages de *Correspondance*. L'équipe de jeunes auteurs à qui Charles Dullin finit par confier en novembre 1931 les responsabilités éditoriales de la revue affiche d'ailleurs, dans le texte à valeur programmatique qu'elle fait figurer en tête du premier numéro qu'elle dirige, des ambitions très similaires à celles que le médecin manifeste pour le cours international d'hygiène qu'il projette de fonder : « Ce n'est pas un livre, ni un manifeste que nous voulons créer, mais une Revue vivante avec des cris, des bravos et des sifflets.[206] » Charles Dullin emploie lui-même ce qualificatif quelques mois plus tôt, dans un article dans lequel il raconte comment sa conception du théâtre s'est trouvée bouleversée par une expérience faite alors qu'il se trouvait dans les tranchées. En janvier 1915, chargé par ses supérieurs d'organiser un spectacle, le metteur en scène sollicite trois camarades qui n'ont jamais fait de théâtre, et leur demande d'improviser sur un canevas qu'il leur fournit. Le résultat le stupéfie : « Cette révélation d'un art aussi vivant, si loin de nos procédés, devait laisser en moi une trace plus profonde que des années de lutte dans l'admiration des grands acteurs et des maîtres réputés de la scène.[207] » Sa conception de la vérité théâtrale sort même entièrement changée de cet épisode :

> La plastique et le rythme, comme moyens directs d'expression bouleversaient toutes mes données sur l'emploi de l'acteur, et sur le temps au théâtre. Élevé dans une époque où « naturalisme » était synonyme de réalité et même de vérité, je sentais pour la première fois d'une manière incontestable que le théâtre ne pouvait être qu'une transposition poétique de la vie, que l'imitation de faits et de gestes, éloquents en soi, pouvait constituer un excellent reportage, un documentaire précieux, mais que l'art était au-dessus de cette copie, qu'il y avait un plan pour

[206] Salacrou, Armand, « Voulez-vous jouer au Soldat de Baltimore ? », *Correspondance*, n° 27, p. 21 sq.
[207] Dullin, Charles, « Souvenir de guerre », *Correspondance*, n° 22, p. 46.

> l'acteur et un plan pour le spectateur, une réalité scénique et une réalité quotidienne.[208]

Cet impératif de *transposition*, qui doit permettre à l'art de gagner en vérité en s'élevant au-delà de la scrupuleuse imitation naturaliste du réel, est très fréquemment rappelé dans les pages de *Correspondance*. Il constitue en effet la clé de voûte de la conception du théâtre que défend Dullin : dans un article intitulé « L'art de la mise en scène », le fondateur du Théâtre de l'Atelier oppose dès le premier numéro de la revue les idées qu'il défend à ce qu'il appelle la « doctrine naturaliste sur la mise en scène[209] ». Dullin commente notamment un texte dans lequel le metteur en scène André Antoine, ancien directeur du Théâtre de l'Odéon, recommande que les décors imitent le plus précisément possible les lieux dans lesquels l'action de la pièce est supposée se dérouler :

> Dans le cas présent, le naturalisme nous conduit à une reproduction servile de l'appartement d'un architecte... Admettons que nous arrivions à le reconstituer méticuleusement jusqu'au grain de poussière, que la maîtresse de maison essuyera du doigt en passant, après avoir jeté un coup d'œil de biais à la servante... quel apport théâtral peut-il y avoir dans cette photographie de la vie quotidienne ?
> Cet intérieur paraîtra-t-il vrai ?
> Il paraîtrait vrai à quelqu'un que l'on cacherait dans le trou du souffleur sans lui dire où il est mais à vous, spectateur, la question ne se pose pas.
> Le déséquilibre qui existe entre le lieu scénique (scène) et les objets réels qu'on lui impose est ce qu'il y a de plus anti-théâtre.
> La scène exige un grossissement, une transposition.[210]

Charles Dullin trouve cependant chez André Antoine lui-même des innovations qui permettent de restaurer les prérogatives de l'art, et d'atteindre cette vérité d'un ordre supérieur à laquelle il accuse le naturalisme de l'empêcher de prétendre :

> Quand, ne pouvant échapper aux lois de la visibilité, ne pouvant construire le quatrième mur, Antoine s'avisa de l'imaginer dans l'espace et de régler la circulation de ses personnages comme si ce mur existait en réalité, ce fut alors qu'il se montra grand homme de théâtre.
> Que fit-il ?
> Il transposa la réalité, il fut anti-naturaliste.[211]

La transposition impose ainsi aux metteurs en scène de rechercher des moyens propres au théâtre de proposer des représentations inédites du réel qui ne doivent se soucier d'aucune prétention documentaire, mais au contraire tirer le plus grand profit possible des ressources poétiques spécifiques à la scène.

[208] art. cit., p. 47.
[209] Dullin, Charles, « L'art de la mise en scène », *Correspondance*, n° 1, p. 43.
[210] art. cit., p. 43 sq.
[211] art. cit., p. 45.

Si Céline n'emploie pas encore en 1932 les formules véhémentes par lesquelles il ordonnera à la littérature, dans les *Entretiens avec le professeur Y*, de se prémunir contre l' « horreur photographique[212] » qui menace de la gangréner, la conception de la vérité littéraire qu'il défend dans son premier roman ressemble déjà nettement à celle que Dullin et ses collaborateurs élaborent dans leurs œuvres et dans leur revue. Le passage de *Voyage au bout de la nuit* dans lequel le spectacle offert par la bouche de l'Abbé Protiste finit par se transformer en problème d'esthétique paraît même faire allusion au mot d'ordre martelé dans les pages de *Correspondance* :

> J'avais l'habitude et même le goût de ces méticuleuses observations intimes. Quand on s'arrête à la façon par exemple dont sont formés et proférés les mots, elles ne résistent guère nos phrases au désastre de leur décor baveux. C'est plus compliqué et plus pénible que la défécation notre effort mécanique de la conversation. Cette corolle de chair bouffie, la bouche, qui se convulse à siffler, aspire et se démène, pousse toutes espèces de sons visqueux à travers le barrage puant de la carie dentaire, quelle punition ! Voilà pourtant ce qu'on nous adjure de transposer en idéal. C'est difficile.[213]

Il est évidemment remarquable que ce soit ici la question du langage qui conduise le narrateur du roman à envisager le problème de la transposition : là où Dullin et les metteurs en scène avec lesquels il collabore insistent sur la nécessité de réfléchir aux ressources propres au théâtre, Céline présente d'emblée la langue comme le lieu privilégié du travail du romancier. Il ne cessera dès lors de présenter son travail d'écriture dans des termes similaires, comme dans ce passage d'une lettre de mai 1947 destinée à Milton Hindus :

> En vérité mon apport aux lettres française a été je crois ceci : on le reconnaîtra plus tard – = rendre le langage français écrit plus *sensible* plus *émotif*, le *désacadémiser*, et ceci par le *truc* qui consiste (moins facile qu'il y paraît) en un monologue d'intimité parlé mais TRANSPOSÉ –[214]

Les écrits de Charles Dullin suggèrent que le recours au terme *transposition* permet immédiatement à Céline de distinguer sa pratique de celle des écrivains populistes du début des années trente, et d'indiquer que ses emprunts à la langue orale-populaire ne se font ni à des fins d'imitation, ni à titre documentaire, mais obéissent à la nécessité de trouver des ressources qui permettent à la langue littéraire de ne pas se confondre avec un laborieux décalque de la réalité.

Céline commence également dans les mêmes années à employer le mot de *transposition*

---

[212] *Entretiens avec le professeur Y*, p. 538.
[213] *Voyage au bout de la nuit*, p. 337.
[214] *Lettres*, p. 899 sq.

pour décrire le rapport singulier que ses œuvres établissent avec les évènements biographiques dont elles s'inspirent. C'est le cas par exemple dans cette lettre de 1935 où il s'ouvre à Lucienne Delforge des difficultés et des peines auxquelles son projet littéraire l'expose :

> Ce qui m'affecte c'est d'avoir à m'occuper des choses qui ne sont pas transposées ni transposables si ce n'est qu'après des années, bien des années. Je ne voudrais pas mourir sans avoir transposé tout ce que j'ai dû subir des êtres et des choses. Là se bornent à peu près toutes mes ambitions.[215]

Cette lettre ne rend cependant pas manifeste la part de déformation, de dénaturation ou de falsification qu'implique cette opération de *transposition*. Ce jeu avec les données biographiques est encore moins sensible dans le célèbre passage de *Voyage au bout de la nuit* où Céline fait formuler à Bardamu un projet très similaire au sien :

> La grande défaite, en tout, c'est d'oublier, et surtout ce qui vous a fait crever, et de crever sans comprendre jamais jusqu'à quel point les hommes sont vaches. Quand on sera au bord du trou faudra pas faire les malins nous autres, mais faudra pas oublier non plus, faudra raconter tout sans changer un mot, de ce qu'on a vu de plus vicieux chez les hommes et puis poser sa chique et puis descendre. Ça suffit comme boulot pour une vie tout entière.[216]

L'emploi du terme *transposition* vient ainsi progressivement nommer et rendre visible une pratique souvent masquée par les protestations d'authenticité du narrateur, sur lesquelles renchérissent certaines déclarations de Céline à la sortie du livre. L'écrivain peut ainsi rencontrer dans la revue *Correspondance* des textes qui, tout en le confortant dans son refus de soumettre son roman à un impératif de réalisme ou de stricte fidélité à l'expérience vécue, l'incitent aussi progressivement à donner à la transposition un rôle plus explicite dans les discours qu'il tient sur son œuvre.

b) La puissance de l'illusion

Charles Dullin et ses collaborateurs font des pouvoirs de l'illusion un autre remède privilégié à ce naturalisme étroit qu'ils entendent combattre. Dans un très bref article de mars 1929 intitulé « La Vérité au Théâtre », Bernard Zimmer, auteur d'une adaptation libre des *Oiseaux* d'Aristophane qui vient d'être jouée à l'Atelier, s'élève contre la minutie réaliste qui prive le théâtre de sa part de jeu – en donnant à ce dernier mot le sens qu'il prend lorsqu'il désigne les jeux auxquels se livrent les enfants, qui n'ont pas besoin de se déguiser en gendarmes ou en voleurs pour croire aux

[215] *op. cit.*, p. 466.
[216] *Voyage au bout de la nuit*, p. 25.

personnages imaginaires qu'ils incarnent. Bernard Zimmer rappelle que dans les représentations antiques des *Cavaliers*, Aristophane faisait monter ses acteurs sur des hommes à peine travestis en chevaux :

> On est bien forcé de constater que la vérité au théâtre, en 414 avant Jésus-Christ, ne s'embarrassait pas des complications dont les grandes personnes se montrent fières ! Voilà pourquoi les enfants s'arrêtent de jouer quand surviennent leurs parents : comme les parents sont des gens sérieux, ils ne le comprendraient pas ! Ce sont les gens sérieux qui ont dénaturé le théâtre. Ce sont les gens sérieux qui ont chassé la fantaisie, ce sont les pédagogues qui ont empêché les enfants de demeurer des enfants.[217]

Cette critique de l'esprit de sérieux supposé dénaturer l'art en le privant de sa part d'imagination prend à plus d'un titre des accents céliniens. Elle lance d'abord une charge contre l'école menée en des termes très similaires à ceux que l'écrivain emploiera dans *Les Beaux Draps* pour dénoncer cette « grande mutilante de jeunesse[218] » accusée d'étouffer dans l'œuf toute disposition artistique chez l'enfant. L'instruction « frigidante, rationnelle et papyracée[219] » du pamphlétaire ressemble en effet en bien des points à l'école telle que la décrit Bernard Zimmer :

> L'invraisemblable, voilà pourtant le terrain de jeu de l'homme et illimité ; eh ! bien ! presque tout l'éducation consiste à lui en défendre l'accès, dès l'enfance ; au nom de la vérité, de la raison, de la logique, de la science, de la morale et d'autres fariboles, on ennuie l'enfant, on dessèche son imagination.[220]

Zimmer en vient ainsi à affirmer la supériorité des Athéniens sur ses contemporains, et à pleurer la disparition de penchants et d'inclinations esthétiques qui annoncent ceux que revendiquera Céline quelques années plus tard :

> Regrettons qu'à jamais soit perdue la simplicité de 414 avant Jésus-Christ et admirons que ce public des amphithéâtres en plein air n'ait eu aucun souci de cette vérité qui singe la vie, mais qu'au contraire il ait toujours montré du goût pour la farce, pour la féerie, pour la déformation grotesque ou poétique de la vie, en un mot, pour le « théâtre » ![221]

Cette *illusion* dans laquelle le théâtre s'incarne et qui donne toute sa force à la féerie devient même le sujet de certaines des pièces jouées à l'Atelier.

---

[217] Zimmer, Bernard, « La Vérité au Théâtre », *Correspondance*, n°6, p. 38.
[218] *Les Beaux Draps*, p. 578.
[219] *op. cit.*, p. 529.
[220] Zimmer, art. cit., p. 38.
[221] art. cit., p. 39.

C'est le cas en particulier dans *La Comédie du bonheur*, que l'écrivain Jarl Priel, secrétaire de Charles Dullin, décrit en ces termes : « La pièce de Nicolas Evreïnov présentait cette originalité qu'elle ne traitait point de l'étude d'un caractère, mais prenait pour point de départ une idée abstraite : *la puissance de l'illusion*.[222] » Cette puissance est telle dans *La Comédie du bonheur* que lorsque l'un des acteurs embauchés pour rendre plus heureux les habitants de la pension finit par leur révéler sa véritable identité, aucun d'entre eux ne le croit. Comme en témoigne une lettre de 1916 dans laquelle il raconte à Simone Saintu une anecdote sans nul doute inventée dont la source demeure inconnue, des phénomènes de cet ordre intéressent Céline de longue date. Le jeune Louis serait en effet entré « par mégarde[223] » à l'Université d'Hanovre dans un cours du « professeur allemand illustre nommé Lasson[224] » dont il aurait scrupuleusement retenu la conclusion :

> Si vous voulez voir la vie, faites attention à votre vision, elle court après les illusions, drape la vérité de mensonges mais prétend au réalisme de ce qu'elle a vu. Il y a ainsi en nous un besoin indélébile d'idéal, d'extravagant, de chimérique, de travesti. Nous préférons envisager même une souffrance que nous aurons imaginée – qu'une réalité morne que nous avons *vue*. [225]

C'est au nom d'un besoin du même ordre que Charles Dullin s'oppose fermement à l'utilisation de machines dans les pièces qu'il met en scène :

> […] la plupart des progrès mécaniques ne peuvent rien apporter pour l'instant au théâtre. Ils ne sont pas appropriés aux œuvres que nous représentons. Ils ne partent pas d'une intelligence véritable de notre art ; ils sont pauvres, très pauvres en regard de l'illusion et méprisables en face de l'esprit.[226]

Céline peut ainsi retrouver dans le pouvoir théâtral que l'Atelier attribue à l'illusion certaines des idées pour lesquelles ses lettres d'Afrique, bien que l'on ait vu avec quelle prudence il convient de les lire, témoignaient d'un intérêt naissant ; les articles de Dullin ou de Bernard Zimmer contribuent de la sorte à rendre plus clair le rôle que l'écrivain attribue au délire dans son premier roman.

Il en va de même de plusieurs pièces représentées à la fin des années vingt qui rendent poreuses les frontières supposées séparer le rêve de la réalité. C'est le cas de *L'Admirable Visite*, dont Jarl Priel écrit que la mise en scène « parvint à matérialiser un cauchemar d'un effet considérable[227] » ; c'était également le cas quelques mois plus tôt de *La Danse de vie*, pièce du

[222] Priel, Jarl, « Dix années de travail », *Correspondance*, n°17, p. 44.
[223] *Lettres*, p. 213.
[224] *ibid.*
[225] *op. cit.*, p. 214.
[226] Dullin, Charles, « L'âme des vieux théâtres », *Correspondance*, n°9, p. 17.
[227] Priel, art. cit., p. 60.

dramaturge britannique Hermon Ould qui « présentait cette particularité que le plan de l'action passait continuellement de la réalité au rêve qui restait un prolongement de la réalité[228] ». Si les réflexions relatives aux rapports qu'entretiennent le rêve et la réalité ne sont évidemment pas l'apanage des proches de Charles Dullin dans le courant des années vingt, certaines des pièces auxquelles Céline assiste peuvent l'inciter à s'emparer de ce thème remarquablement absent de *L'Église*. *Voyage au bout de la nuit* instaure en effet pour la première fois ce qu'André Derval décrit comme une « ébauche de fantastique, fonctionnant sans surnaturel mais instituant un porte-à-faux entre le discours protecteur du témoignage transposé de l'ancien combattant et la liberté risquée de la fiction déclarée[229] ». Dans son livre *Mon ami Bardamu*, Robert Poulet cite des propos dans lesquels Céline revient sur l'un des épisodes de délire les plus notables de son premier roman :

> Le chapitre de la galère ? Une élucubration de la fièvre. Comme, dans *D'un château l'autre*, le chapitre du bateau-mouche, et les images de mort qui s'y pressent... Épisodes où intervient la féerie, pour mettre de la profondeur dans l'idée et pour rappeler le point de vue de l'artiste. Un roman, même à demi autobiographique, n'est pas un portrait d'album, ni une photo pour passeport. Dans tous les miens, de romans, on trouve des passages affolants, absurdes : plus vrais que les autres !...[230]

Si ces scènes dans lesquelles le statut des évènements racontés se trouble sont moins fréquentes dans *Voyage au bout de la nuit* qu'elles ne le deviendront dans les œuvres postérieures, elles y jouent cependant déjà un rôle important : elles introduisent ponctuellement une « hésitation de lecture[231] » qui permet d'insinuer un doute quant à la valeur de l'interprétation que le narrateur propose des évènements qu'il raconte. L'évanouissement des frontières supposées démarquer le rêve de la veille, le délire de la raison ou l'invention du témoignage contribue ainsi à permettre au roman d'échapper à ce réalisme trop strict qui empêche l'œuvre d'art de donner sa pleine mesure en la privant de cette force poétique que l'illusion sait lui fournir.

c) L'heure des « incapables héros »

La vérité poétique que Charles Dullin recherche le conduit également à appeler de ses vœux un renouvellement de la conception du personnage de théâtre. Le metteur en scène considère en effet que certaines découvertes occasionnées par la guerre obligent à abandonner le modèle épique

[228] art. cit., p. 50.
[229] Derval, André, *Le Récit fantastique dans l'œuvre de L.-F. Céline*, thèse de doctorat sous la direction d'Henri Godard, Université Paris 7, 1990, p. 244.
[230] Poulet, Robert, *Mon ami Bardamu, Entretiens familiers avec L.-F. Céline*, Paris, Plon, 1971, p. 83.
[231] Derval, *op. cit.*, p. 243.

du héros admirable et sans faille, et à s'engager dans une voie qui ressemble en tout point à celle qui sera suivie quelques années plus tard par Céline dans *Voyage au bout de la nuit* :

> Devant les grands cataclysmes qui ont marqué de leur empreinte notre génération, il apparaît que l'on accorde moins facilement son émotion. C'est l'une des raisons pour lesquelles la satire comique est à l'heure actuelle la forme de spectacle qui s'adapte le mieux au sentiment général de notre époque. Victime lui-même des duperies sans nom et sans nombre dont abonde la vie quotidienne, le public est ravi d'entendre fustiger au théâtre ce qu'il condamne intérieurement. La peur des grands mots et des grands gestes – comme je la comprends ! – fait que le héros pur, le paladin sans tache qui va droit au but, qui n'a que de nobles sentiments et n'obéit qu'à des mobiles élevés apparaît comme un monstre qui n'a pas son pareil dans la vie courante et la réalité. Nos contemporains ont découvert trop de choses louches sous la toge de soi-disant grands hommes pour ne pas rester sceptiques devant un tel étalage de vertus. Le drame direct ne touche plus le spectateur moderne qui sort d'un drame sans équivalent dans l'histoire et où il a vu tant de laideurs tragiques s'abriter derrière les héroïsmes particuliers ; il lui est impossible aujourd'hui de ne pas se livrer à une critique automatique et purement humaine, et de ne pas réduire à leurs exactes proportions des faits dont l'outrance lui paraît tourner au ridicule. Il ne nous reste plus beaucoup d'illusions ; mais comme, pour vivre, nous ressentons le besoin de nous en forger de nouvelles, nous les cherchons dans les créations de l'esprit basées sur une réelle et palpitante humanité, dans une poésie sans orgues ni enflement de la voix, dans le rire mordant qui éclate contre les ridicules et les turpitudes d'une société en décomposition où le spectateur découvre comme l'écho de son propre sentiment.[232]

Cette nécessité de rompre avec les formes dramaturgiques ou littéraires qui exaltent un héroïsme désormais condamné à se confondre avec le mensonge et l'emphase est mise en scène par Céline dans l'épisode de *Voyage au bout de la nuit* au cours duquel une sociétaire de la Comédie Française, émue par les exploits mensongers que Bardamu s'attribue pendant sa convalescence, lui demande le droit de « faire frapper en vers, par un poète de ses admirateurs, les plus intenses passages[233] » de ses récits. Cette requête, que le narrateur s'empresse évidemment d'accepter, donne lieu à un éloge ampoulé et parodique de l'épopée prononcé par le Professeur Bestombes :

> « C'est le plus haut devoir des poètes, pendant les heures tragiques que nous traversons, déclara le professeur Bestombes, qui n'en ratait pas une, de nous redonner le goût de l'Épopée ! Les temps ne sont plus aux petites combinaisons mesquines ! Sus aux littératures racornies ! Une âme nouvelle nous est éclose au milieu du grand et noble fracas des batailles ! L'essor du grand renouveau patriotique l'exige désormais ! Les hautes cimes promises à notre Gloire !... Nous exigeons le souffle grandiose du poème épique !... Pour ma part, je déclare admirable que dans cet hôpital que je dirige, il vienne à se former sous nos yeux, inoubliablement, une de ces sublimes collaborations créatrices entre le Poète et l'un de nos héros ! »[234]

[232] Dullin, Charles, « Le Théâtre, ses conditions actuelles, ses tendances. », *Correspondance*, n°4, p. 30 sq.
[233] *Voyage au bout de la nuit*, p. 98.
[234] *op. cit.*, p. 99.

L'épopée et ses héros ont été rendus aussi ridicules que caduques par la guerre, tant cette dernière a balayé les valeurs sur lesquelles ce genre littéraire repose. Si « la poésie héroïque possède sans résistance ceux qui ne vont pas à la guerre et mieux encore ceux que la guerre est en train d'enrichir énormément[235] », celui qui veut rendre compte de ce qu'ont réellement été les combats et donner corps aux « incapables héros[236] » qu'ils ont révélés doit donc élaborer des formes romanesques ou théâtrales qui permettent de rendre visible ce que la notion d'héroïsme est coupable d'avoir trop longtemps masqué.

C'est par cette redéfinition du personnage que plusieurs textes publiés dans *Correspondance* expliquent le remarquable succès que connaît à partir de 1928 l'adaptation par Stefan Zweig et Jules Romains de *Volpone*, pièce du dramaturge élisabéthain Ben Jonson, dans laquelle Charles Dullin incarne plus de quatre cents fois le personnage éponyme. La version de *Volpone* créée au Théâtre de l'Atelier réussit en effet si bien à allier la démystification et le rire qu'elle permet à Dullin et à ses collaborateur de se distinguer de leurs rivaux habituels :

> La présentation d'une œuvre comme celle-ci était difficile, en ce sens que pour la faire accepter il fallait arriver à rendre divertissants et amusants pendant toute une soirée des personnages qui rivalisent d'ignominie. Au fond, les caractères de Ben Jonson sont d'un réalisme aigu, mais leur énormité et leur truculence font qu'ils s'évadent du naturalisme et que malgré la noirceur des vices qu'ils incarnent, hypocrisie, sensualité et cupidité sordide, ils demeurent risibles. La mise en scène tendait par tous les moyens à montrer des âmes noires sous des dehors de jovialité et de bonne humeur.[237]

Ce grossissement comique qui rend la critique plus radicale mais aussi plus plaisante ressemble à celui auquel Céline procède dans *Voyage au bout de la nuit*. La formule qu'emploie John Palmer pour résumer le sentiment que suscitent chez Volpone les diverses démarches de ses héritiers pourris d'avarice pourrait aussi bien décrire celui qu'éprouve Bardamu à mesure que des figures aussi hostiles que bouffonnes se multiplient sur sa route : « La découverte progressive de leur bassesse provoque chez le coquin sardonique un rire dont le ressort caché est une indignation croissante.[238] » Le parallèle entre les deux personnages est d'autant plus remarquable que leurs rires respectifs font entendre une note dissonante dont le même article permet d'imaginer la proximité :

> M. Dullin ne s'est jamais montré sous un meilleur jour. Il prend un plaisir sardonique à sa propre malfaisance et aux ricochets inévitables qu'elle provoque

[235] *op. cit.*, p. 80.
[236] *op. cit.*, p. 85.
[237] Priel, art. cit., p. 56.
[238] Palmer, John, « Vieilles pièces remises à neuf à Paris », *Correspondance*, n°6, p. 43.

> chez les autres personnages. Mais au cœur même de ses plaisanteries, il y a comme une tristesse qui nous laisse entendre que, bien qu'il rie – et quelle drôlerie n'a pas son rire ! – de cette comédie, il goûterait une joie occulte, si, au moins une fois, ce sarcasme ne trouvait pas d'écho dans ses marionnettes.[239]

Qu'il s'agisse de se défaire de l'héritage naturaliste, d'affirmer les pouvoirs de la fantaisie ou de rompre avec une conception du personnage jugée étroite et dépassée, le projet romanesque de Céline présente donc de nombreuses similitudes avec celui qui conduit Charles Dullin et son Atelier à « s'aventurer à la recherche de formes originales, en accord avec [leur] époque[240] » pour substituer au réalisme documentaire dans lequel ils voient une menace pour le théâtre une vérité poétique susceptible de renouveler ce dernier. Le manifeste rédigé lors de la fondation de l'Atelier en 1921 est republié en 1930, à l'occasion d'une « Mise au point » jugée urgente par le metteur en scène. Il insiste sur la nécessité de privilégier l'expérimentation plutôt que la reprise de modèles connus :

> Le Passé nous fournit des exemples. Il ne nous dit pas : « *Imite, pour bien faire, ce que j'ai fait.* » Mais il nous dit : « *Fais comme moi, cherche comme j'ai cherché. Travaille. J'avais aussi de grands modèles. Les ai-je copiés servilement ? Me suis-je ingénié à en donner une image fidèle ?... Non, car, ce faisant, je me serais placé en dehors de la vie. J'ai pris ce qu'il y avait d'éternel dans les thèmes anciens et dans les caractères ; je les ai adaptés et l'homme de mon époque s'y est reconnu. Comment on jouait tel rôle, à sa création ? Si tu essayais de retrouver cette chose morte, tu ne ferais qu'habiller un cadavre. Les expressions ont changé de valeur. Vivifie toutes les formes dramatiques selon celles de ton temps.* »[241]

Cette recherche de formes inédites et vivantes passe par un travail sur les ressources propres au théâtre, telles que l'utilisation de l'espace scénique, la conception du décor ou le jeu des éclairages. Les articles qui paraissent dans *Correspondance* multiplient en effet les appels à « un renouvellement d'ordre purement théâtral, en évitant à tout prix la faute que commet en ce moment le cinéma qui fait empiéter un art sur le domaine d'un autre[242] » De manière similaire, Céline fait d'emblée de la recherche d'une langue singulière et inédite la condition indispensable à un renouvellement du roman qui tire réellement parti des ressources spécifiques à cet art. De ce point de vue, l'importance que l'écrivain accorde à la question du style va d'autant plus dans le sens des observations de Charles Dullin que le metteur en scène invite en 1930 à réhabiliter une notion injustement tombée en disgrâce :

---

[239] art. cit., p. 44.
[240] Priel, art. cit., p. 17.
[241] Dullin, Charles, « Mise au point », *Correspondance*, n°16, p. 24 sq.
[242] Priel, art. cit., p. 65.

> L'acteur japonais part du réalisme le plus méticuleux et arrive à la synthèse par un besoin de vérité. Chez nous, le mot « stylisation » évoque tout de suite une sorte d'esthétisme figé, de rythmique terne et docile ; chez eux la stylisation est directe, éloquente, plus expressive que la réalité même.[243]

Cette déformation poétique qui permet d'accéder à une vérité plus haute jouissait déjà d'une considération importante dans le manifeste de 1921 ; la prosopopée du Passé y proposait en effet cette définition toute célinienne du style : « *Le style ? Mais le style, c'est avant tout* voir juste ![244] »

3) Une langue pour la destruction

Certaines des pièces évoquées par Louis Destouches dans sa lettre de 1929 permettent d'ailleurs de mieux réfléchir à la conception du style qui s'exprime dans *Voyage au bout de la nuit*. Dans son numéro de novembre 1929, la revue *Correspondance* fait par exemple l'éloge du dramaturge italien Ruzzante dont elle vante les recherches, à la fois atypiques et fructueuses :

> C'est à l'Italie que nous devons la naissance d'un art dramatique complexe d'où sortira le nôtre ; tout le XVIe siècle français est peuplé d'imitations et de traductions de pièces italiennes, imitées elles-mêmes de l'antiquité classique.
>
> Au milieu de cette production érudite, Ruzzante se détache, à peu près seul, comme un *inventeur*, un *créateur* qui tente de vivre sur son propre fonds, de puiser ses moyens scéniques dans l'observation des mœurs paysannes, et citadines aussi. Art à coup sûr encore assez rudimentaire, mais vigoureux, coloré, étranger aux conventions, et qui a le mérite génial d'indiquer un chemin que d'ailleurs personne ne suivra, et dont on ne comprendra l'importance que bien des siècles après lui.[245]

Pour Pierre Durtol, auteur de cet article, la singularité des pièces de Ruzzante tient notamment aux tournures populaires et aux termes grossiers auxquels elles n'hésitent pas à recourir par souci de vérité : « Cette conception réaliste conduit notre auteur aux plus vives audaces de langage, à la trivialité la plus ordurière ; mais il n'en a cure, car il prétend avant tout “faire vivant” et peindre avec exactitude. Qui donc, ayant le souci de l'art véridique, oserait le lui reprocher ?[246] » Louis Destouches a-t-il cet article à l'esprit lorsque, quelques jours après sa parution, il mentionne à son tour dans sa lettre à Charles Dullin la pièce de Ruzzante récemment jouée au Théâtre de l'Atelier ? Il évoque en tout cas cette dernière dans des termes dont certains sont proches de ceux choisis par Pierre Durtol : « *Bilora*, c'est vieux mais encore vivant, c'est du travail de mâle, mais du travail “connu” – de valeur historique seulement.[247] » Ce jugement en demi-teinte par lequel Céline indique

[243] Dullin, Charles, « Quelques considérations sur les Acteurs japonais », *Correspondance*, n°16, p. 34.
[244] Dullin, « Mise au point », art. cit., p. 25.
[245] Durtol, Pierre, « Un dramaturge populaire de la Renaissance italienne : Ruzzante », *Correspondance*, n° 10, p. 61.
[246] art. cit., p. 63.
[247] *Lettres*, p. 290.

que le travail du dramaturge italien est certes remarquable mais qu'il mérite d'être dépassé peut trouver son explication dans la conception du style défendue par l'écrivain. Si elle le conduit comme Ruzzante à puiser son matériau dans des formes orales ou populaires, la pratique littéraire de Céline témoigne en effet, comme l'explique Philippe Roussin, d'une crise de ce réalisme qui justifiait les audaces du dramaturge :

> L'argot entérine la fin du réalisme comme esthétique et pouvoir de représentation. Il enregistre la disjonction de ce que le réalisme du XIXe siècle avait uni, un pouvoir de représentation prêté à l'œuvre littéraire et un langage fiable et objectif. Dire, à partir de l'argot, la défaillance et le défaut du langage commun, revient à mettre en doute la possibilité de toute objectivité de la représentation. L'argot, en ce sens, traduit la révolte du discours contre le réalisme devenu impossible.[248]

L'idée que le langage fait écran à l'acquisition d'un savoir authentique et à l'expression de la vérité s'exprime déjà nettement dans les contributions de médecine sociale, où les mots sont régulièrement assimilés à des masques sans consistance dont le seul effet est de dissimuler les objets qu'ils feignent de nommer. C'est le cas par exemple dans ce texte de 1928 où Louis Destouches explique pourquoi, en l'état actuel des choses, aucune loi sur les assurances sociales ne lui semble pouvoir être satisfaisante :

> Puisque, dans le cas des assurances sociales, l'État prend la responsabilité de la Santé publique, il convient donc d'étudier le sujet expérimentalement avant de s'engager dans cette entreprise immense. L'a-t-on fait quelque part ? Nullement. On s'est contenté de jouer à « Colin-Maillard » avec la question, derrière le bandeau de la médecine préventive, curative et sociale, statistique, etc., autant de mots qui s'effondrent dès qu'on les presse un peu sérieusement. Il y a là, avouons-le, tout un monde, dont on ne sait rien, à découvrir. Et pour commencer : la recherche d'une définition, d'une compréhension pratique, sociale, économique et médicale à la fois, de l'état de santé et de l'état de maladie, réciproquement, et l'abolition de cette entité clinique, si vague, si inconsistante, cette notion pittoresque, ce clair-obscur sentimental qui représente encore la maladie et la santé, par opposition, dans nos esprits et dans nos textes.[249]

Il revient ainsi au médecin pratique qu'imagine Louis Destouches de proposer une nouvelle définition, enfin opérante, des notions de *maladie* et de *santé*, et de redonner de la précision, de la force et de la densité à ces mots accusés d'empêcher de résoudre les problèmes médicaux.

Si ce souci de remettre le langage en conformité avec les objets qu'il vise à circonscrire et à

[248] Roussin, *op. cit.*, p. 397 sq.
[249] *CC3*, p. 159 sq.

nommer distingue le médecin de l'avenir de ses médiocres confrères, Philippe Roussin montre qu'il est partagé par de nombreux écrivains dans les années qui précèdent la publication de *Voyage au bout de la nuit*. Tous font de la guerre un événement qui les oblige à remettre en cause les pouvoirs de description et de représentation habituellement reconnus aux mots et à la littérature. Céline partage ainsi avec nombre de ses contemporains « une même métaphysique du langage, construite à partir de l'expérience de la guerre et de la séparation entre l'avant et l'arrière, identifiés respectivement au langage authentique et au langage falsificateur[250] ». Philippe Roussin met ainsi en évidence l'émergence dans les années trente d'un « nouveau réalisme[251] » littéraire dans lequel la langue « n'a plus pour fonction de raconter, de dénoter et de représenter mais de *toucher*[252] » le réel en vue de le modifier, et peut-être d'entraîner sa dissolution. De ce point de vue, la comparaison entre *Voyage au bout de la nuit* et *Les Criminels* s'avère intéressante. La pièce de Ferdinand Bruckner créée à Berlin en 1928 et jouée l'année suivante à Paris présente en effet comme une source majeure d'injustice à laquelle il est urgent de remédier l'incapacité de la langue à énoncer et à rendre compréhensible cette instinct de destruction que *Voyage au bout de la nuit* présente comme étant à la fois la principale découverte permise par la guerre, et l'une de ces vérités fondamentales sur lesquelles la langue et la littérature sont coupables de faire silence.

a) Découverte guerrière

On ne trouve presque aucune trace de la guerre dans les nombreux textes que Louis Destouches écrit entre 1916 et 1932 : au cours de ces seize années, l'ancien soldat manifeste une profonde réticence à parler des combats auxquels il a pris part. Henri Godard considère à ce titre leur irruption dans les premières pages de *Voyage* comme la différence la plus significative entre le roman et *L'Église* :

> La trouvaille majeure, dans la logique de laquelle on peut situer presque toutes les autres, est l'introduction, au premier commencement, de l'expérience de la guerre. Du rôle décisif de cette expérience, si évident à l'époque de la publication, *L'Église* donne en quelque sorte une confirmation négative. La guerre est ce qui y manque pour que le reste puisse trouver son sens et sa dimension véritable. Pour que l'ensemble prenne corps, il fallait que remonte d'abord à la surface cette expérience que semblait à lui seul appeler le nom de Bardamu. Elle présente, tout se placera sous ce signe.[253]

[250] Roussin, *op. cit.*, p. 383.
[251] *op. cit.*, p. 397.
[252] *op. cit.*, p. 400.
[253] *Romans I*, p. 1166.

Le renversement par lequel Céline met à l'origine de son œuvre de romancier cette expérience capitale est en effet d'autant plus significatif que la vérité fuyante que poursuit Bardamu dans *Voyage* se manifeste systématiquement sous la forme d'une brutale poussée guerrière. Les moments décisifs s'y apparentent de manière constante à des épisodes au cours desquels ce que tout conspire habituellement à maintenir enfoui et inaccessible au regard remonte violemment à la surface. C'est particulièrement le cas dans ce passage célèbre dans lequel Bardamu donne une première fois à la guerre son caractère de révélation : « Qui aurait pu prévoir avant d'entrer vraiment dans la guerre, tout ce que contenait la sale âme héroïque et fainéante des hommes ? À présent, j'étais pris dans cette fuite en masse, vers le meurtre en commun, vers le feu... Ça venait des profondeurs et c'était arrivé.[254] » La guerre constitue l'archétype de ces épisodes au cours desquels les enveloppes mensongères cèdent sous la poussée brutale d'une vérité qui s'échappe des profondeurs où elle est habituellement confinée. Dans la suite du récit, de nombreux moments clés du voyage de Bardamu sont ainsi rapportés à cette expérience initiale, dont ils paraissent constituer un prolongement et comme une résurgence. Cette idée est exprimée de manière très explicite dès la traversée du narrateur vers l'Afrique ; alors que ce dernier croit avoir enfin réussi à fuir les combats, la guerre le rattrape sous la forme d'un nouveau surgissement provoqué par le huis clos en mer et la moiteur ambiante :

> C'est depuis ce moment que nous vîmes à fleur de peau venir s'étaler l'angoissante nature des Blancs, provoquée, libérée, bien débraillée enfin, leur vraie nature, tout comme à la guerre. Étuve tropicale pour instincts tels crapauds et vipères qui viennent enfin s'épanouir au mois d'août, sur les flancs fissurés des prisons. Dans le froid d'Europe, sous les grisailles pudiques du Nord, on ne fait, hors les carnages, que soupçonner la grouillante cruauté de nos frères, mais leur pourriture envahit la surface dès que les émoustille la fièvre ignoble des Tropiques. C'est alors qu'on se déboutonne éperdument et que la saloperie triomphe et nous recouvre entiers. C'est l'aveu biologique. Dès que le travail et le froid ne nous astreignent plus, relâchent un moment leur étau, on peut apercevoir des blancs, ce qu'on découvre du gai rivage, une fois que la mer s'en retire : la vérité, mares lourdement puantes, les crabes, la charogne et l'étron.[255]

À chaque nouvelle réplique de la guerre, ce qui emprisonne et dissimule habituellement la vérité se lézarde, et ce que Bardamu présente comme la véritable nature putride et dérangeante des hommes se répand de nouveau à la surface.

Le professeur Bestombes affirme à ce sujet que les combats auxquels Bardamu a pris part doivent donner lieu à un renouvellement profond des conceptions de l'homme qu'avaient jusque-là

[254] *Voyage au bout de la nuit*, p. 14.
[255] *op. cit.*, p. 113.

défendues les artistes et les savants :

> – La guerre, voyez-vous, Bardamu, par les moyens incomparables qu'elle nous donne pour éprouver les systèmes nerveux, agit à la manière d'un formidable révélateur de l'Esprit humain ! Nous en avons pour des siècles à nous pencher, méditatifs, sur ces révélations pathologiques récentes, des siècles d'études passionnées... Avouons-le franchement... Nous ne faisions que soupçonner jusqu'ici les richesses émotives et spirituelles de l'homme ! Mais à présent, grâce à la guerre, c'est fait... Nous pénétrons, par suite d'une effraction, douloureuse certes, mais pour la science, décisive et providentielle, dans leur intimité ! Dès les premières révélations, le devoir du psychologue et du moraliste modernes ne fit, pour moi Bestombes, plus aucun doute ! Une réforme totale de nos conceptions psychologiques s'imposait ! »
> C'était bien mon avis aussi, à moi, Bardamu.[256]

Malgré les accents parodiques donnés à ce discours, l'idée que la guerre jette une lumière nouvelle sur la nature humaine est partagée par le narrateur de *Voyage*. C'est en effet l'expérience du front qui lui permet de découvrir ce que le mémoire de 1932 décrit de son côté comme une « envie latente chez l'homme de tuer et de se tuer[257] » :

> Je savais moi, ce qu'ils cherchaient, ce qu'ils cachaient avec leurs airs de rien les gens. C'est tuer et se tuer qu'ils voulaient, pas d'un seul coup bien sûr, mais petit à petit comme Robinson avec tout ce qu'ils trouvaient, des vieux chagrins, des nouvelles misères, des haines encore sans nom quand ça n'est pas la guerre toute crue et que ça se passe alors plus vite encore que d'habitude.[258]

En lui révélant l'existence souterraine de cette « sorte d'impatience amoureuse à peu près irrésistible, unanime pour la mort[259] » décrite par Céline dans son « Hommage à Zola », la guerre impose une mission nouvelle à l'écrivain : elle l'engage à élaborer un langage inédit, enfin capable de rendre compte de ce désir de destruction que la langue et la littérature tendent habituellement à passer sous silence.

b) La langue criminelle

C'est à un problème très similaire que doivent faire face les personnages des *Criminels*. Peu avant la fin de ce deuxième acte dont Céline fait l'éloge dans sa lettre de 1929[260], deux juges

---

[256] *op. cit.*, p. 93.
[257] *CC3*, p. 201 et n. 1.
[258] *Voyage au bout de la nuit*, p. 270 sq.
[259] *CC1*, p. 80.
[260] *Lettres*, p. 290 : « [...] les *Criminels*, remarquables au deuxième acte, finissent en queue de poisson, bafouillent, se mordent la queue au troisième acte ».

débattent en effet d'une « mystérieuse loi de la nature[261] » qu'ils formulent en des termes proches de ceux que l'on rencontre dans *Voyage au bout de la nuit* : pour eux, « l'être humain œuvre à sa propre destruction[262] ». Cette tendance est décrite plus précisément lors du troisième acte par un avocat qui réfléchit à la question de la peine de mort :

> Nous voulons l'abolir parce que nous ne voulons pas risquer de frapper un innocent, car cela troublerait notre tranquillité et notre bonne conscience. Mais en réalité, l'instinct de destruction en nous est aussi fort que l'instinct de conservation. La peine de mort sera abolie depuis longtemps qu'elle continuera à rôder en nous, pour surgir de façon intempestive. Elle est une manifestation de notre instinct primitif, et de ce point de vue inexpugnable. Or, depuis des millénaires, nous n'avons d'autre souci que d'enfermer l'animal qui est en nous, de lui barrer toujours plus d'issues. C'est là qu'apparaît la terrible signification de la peine de mort sanctionnée par l'État. C'est une porte en nous que nous ne pouvons pas claquer au nez de la bête, parce que la force représentative de la morale, l'État, se charge de la maintenir ouverte... Nous ne vaincrons jamais entièrement la bête en nous. Songez que nos ancêtres vivaient dans les bois. *(Il rit.)* Nous aussi, nous vivons encore dans les bois. Réfléchissez un peu à cela.[263]

Le projet que Laurent Mulheisen prête à Ferdinand Bruckner ressemble dans une certaine mesure à celui que Céline revendique dans son « Hommage à Zola » : là où l'écrivain exhibe la référence freudienne pour décrire « la société marxiste aussi bien que nos sociétés bourgeoises et fascistes[264] » comme des « formes sociales, entièrement brutales, toutes masochistes[265] », le dramaturge allemand cherche à « questionner l'ordre social existant et sonder le comportement des êtres à la lumière de la psychanalyse[266] ». Dans la tirade de l'avocat, l'État est ainsi accusé de contrevenir au rôle civilisateur qu'il entend jouer parce qu'il institutionnalise, sous la forme de la peine capitale, cet instinct de destruction par lequel la bête se perpétue en l'homme. Mais dans cette pièce où des points de vue contradictoires s'affrontent, se complètent et se répondent, l'État se trouve également accusé de criminaliser à tort cet instinct de destruction qu'il contribue à renforcer. Dans une tirade aux accents vitalistes, un juge qui tente de répondre à la question « Qu'est-ce que l'essence du droit ?[267] » fait en effet de cet instinct l'une des caractéristiques les plus remarquables du genre humain :

> LE PLUS ÂGÉ
>
> L'appartenance à l'espèce humaine présuppose l'existence du droit.

[261] Bruckner, *op. cit.*, p. 199.
[262] *ibid.*
[263] *op. cit.*, p. 232 sq.
[264] *CC1*, p. 79.
[265] *ibid.*
[266] Mulheisen, Laurent, « Présentation de la pièce », dans Bruckner, *op. cit.*, p. 115.
[267] Bruckner, *op. cit.*, p. 198.

LE PLUS JEUNE

Pourtant je n'ai constaté la manifestation de cette appartenance que là où le droit était mis à mal, là ou justement nous parlons de crime. La forme négative de la vie est celle où les gens sont côte à côte, apathiques et égocentriques, celle où ils regardent et laissent faire. Voilà les seuls véritables crimes, car leur origine réside dans l'insensibilité du cœur, la paresse de l'esprit – bref, la négation parfaite de tout principe de vie et de tout sentiment de solidarité. Mais ces crimes-là ne sont pas punis. Les autres, les actes délictueux sont au contraire des manifestations de la volonté de vivre et de ce fait ils sont positifs ; pourtant dans tous les cas avérés ils sont punis en tant que crimes. À cet endroit l'homme taille allègrement dans sa propre chair et appelle cela « la Loi ». À cet endroit, le peuple se castre lui-même, et cela toujours « au nom du peuple ».[268]

Le paradoxe énoncé par le plus jeune des deux juges le conduit à poser de manière explicite le problème du langage, de plus en plus saillant dans le deuxième acte des *Criminels*.

Parce qu'elle donne indistinctement le nom de *crime* à toutes les manifestations de l'instinct de destruction, la langue risque en effet d'empêcher de comprendre leur signification. Aux yeux du plus jeune des deux juges, une réforme lexicale devient donc nécessaire :

LE PLUS ÂGÉ

Au fond, un crime, qu'est-ce que c'est ?

LE PLUS JEUNE

Je crois que nous ne résoudrons pas cette question avant d'avoir aboli ce terme.[269]

Cette insuffisance du langage présente des conséquences majeures : non seulement elle empêche la justice d'être rendue, mais elle contribue à faire des juges et, à travers eux, de l'État, la source de très nombreuses injustices. Les quatre procès que le deuxième acte des *Criminels* met en scène transforment ainsi à plusieurs reprises les échanges entre les magistrats et les prévenus en un affrontement entre deux langages inconciliables. Les accusés appelés à comparaître semblent tous pouvoir être innocentés ; cependant, la langue que parlent certains juges les empêche de percevoir et de comprendre les motifs qui pourraient justifier une relaxe. Ce problème est particulièrement sensible durant le procès d'Olga, jeune femme pauvre accusée d'avoir maquillé l'assassinat de son nouveau-né en tentative de suicide manquée, car, après s'être jetée avec lui dans l'étang où il s'est noyé, elle a fini par regagner la rive à la nage. Le philosophe Kumerrer, père de l'enfant, tente de plaider la cause de sa compagne – dont il connaissait le désir de mourir – en essayant de décrire au juge la force incontrôlable qui a pu se révolter en elle au moment d'accomplir son geste. Chaque

[268] *op. cit.*, p. 199.
[269] *op. cit.*, p. 201.

réplique de cet échange renforce cependant le sentiment que Kummerer et le juge parlent deux langues opposées qui les empêchent de se comprendre :

> KUMMERER
>
> Personne ne peut expliquer ce qui se passe dans la tête de quelqu'un dans un moment pareil.
>
> LE PRÉSIDENT
>
> Vous voulez parler du moment où elle a songé au suicide ?
>
> KUMMERER
>
> Cette peur irréfléchie de la mort, cet instinct de conservation automatique, inexplicable.
>
> LE PRÉSIDENT
>
> Épargnez-nous vos théories.
>
> KUMMERER
>
> C'est toute la misère de la vie qui s'exprime.
>
> LE PRÉSIDENT
>
> Elle s'exprime surtout dans l'irresponsabilité avec laquelle on conçoit des enfants.
>
> KUMMERER
>
> Nous n'avons pas conçu d'enfant.
>
> LE PRÉSIDENT
>
> En votre qualité de père, vous êtes bien mal placé pour le nier.
>
> KUMMERER *(à voix basse)*
>
> Monsieur le juge, concevoir un enfant implique qu'on désire cet enfant.[270]

Le divorce entre les deux discours va ainsi croissant ; quelques instants plus tard, le président signifiera explicitement à Olga son refus de reprendre à son compte les termes que Kummerer et elle emploient pour tenter de rendre son acte intelligible : « La Cour n'a pas à souscrire à votre terminologie ou à celle de votre amant. Ici, nous parlons la langue allemande.[271] » Le conservatisme du juge, manifeste tout au long de cet acte, trouve son expression définitive dans sa défense inconditionnelle de cette langue allemande qui l'empêche de comprendre les évènements qu'il lui revient de juger. Les découvertes de la psychanalyse rendent ainsi urgente la réforme de ce langage lacunaire dont les défauts favorisent les injustices, et qui contribue à rendre criminels ceux à qui l'État confie la mission de juger – puisqu'Olga, que de nombreux éléments invitent à innocenter, est finalement condamnée à une lourde sentence par ce magistrat prisonnier de son vocabulaire défaillant.

[270] *op. cit.*, p. 179.
[271] *op. cit.*, p. 179.

c) Au fond des choses

La plupart des personnages qui soulèvent les questions que pose la découverte d'un instinct de mort renoncent cependant devant l'ampleur de la tâche qui s'impose à eux. Le deuxième acte des *Criminels* se termine ainsi sur les conseils que prodigue à son cadet le plus âgé des deux juges que l'on vient de voir débattre de la pertinence de la notion de *crime* :

> LE PLUS JEUNE
>
> Si nous nous laissons aller à la force de l'habitude, si nous regardons des hommes courir à leur perte sans rien entreprendre pour eux, où allons-nous ?
>
> LE PLUS ÂGÉ
>
> Plus vite vous évacuerez ces questions, plus heureux vous vivrez sur terre.[272]

Cet appel cynique à ne pas sacrifier son confort intellectuel ou matériel à la résolution de problèmes qui paraissent insolubles est repris à l'acte suivant par l'avocat que l'on a vu réfléchir à la signification de la peine de mort ; juste avant de prononcer la tirade dans laquelle il décrit cette dernière comme une forme de sauvagerie institutionnalisée, il professe à son interlocuteur une prudence qui confine à la lâcheté, en l'invitant à ne pas s'exposer outre mesure aux problèmes vertigineux auxquels doit nécessairement finir par faire face celui qui s'interroge sur l'idée de justice (« Nous nous cognons la tête aux murs de la raison humaine, ne pas aller jusqu'au fond des choses, c'est notre seule planche de salut.[273] »). Il finit par distinguer deux opérations dont la plus radicale doit nécessairement conduire à sa perte celui qui se décide à l'accomplir :

> Nous devons penser pour nous rendre compte que nous ne vivons pas comme des animaux. Mais penser et aller au fond des choses sont deux actions radicalement différentes. Penser, c'est vivre. Aller au fond des choses, c'est mourir... Dans une semaine, vous aurez retrouvé le sommeil. Si vous vouliez aller au fond des choses, vous ne pourriez plus jamais dormir.[274]

C'est à des insomnies très comparables que se trouve justement confronté Bardamu, qui les décrit à plusieurs reprises, notamment dans les pages qui suivent son arrivée à New-York : « Faut pas croire que c'est facile de s'endormir une fois qu'on s'est mis à douter de tout, à cause surtout de tant de peurs qu'on vous a faites.[275] » Elles rapprochent d'autant plus Bardamu des personnages des

[272] *op. cit.*, p. 201.
[273] *op. cit.*, p. 231.
[274] *op. cit.*, p. 232.
[275] *Voyage au bout de la nuit*, p. 200.

Criminels que le narrateur de *Voyage* manifeste des réticences que Céline formule dans des termes similaires à ceux choisis par Bruckner :

> Somme toute, j'étais intrigué et empoisonné en même temps. Venu jusque-là, le courage me manquait une fois de plus pour aller vraiment au fond des choses. Maintenant qu'il s'agissait d'ouvrir les yeux dans la nuit j'aimais presque autant les garder fermés. Mais Robinson semblait tenir à ce que je les ouvrisse, à ce que je me rende compte.[276]

À la différence des juges ou de l'avocat de la pièce, le narrateur de *Voyage* est contraint par les multiples retours de Robinson à poursuivre son trajet toujours plus avant. C'est à un impératif identique à celui auquel Robinson semble assujettir Bardamu que Céline soumet la parole dans une lettre qu'il envoie à son amie Cillie Ambor le 9 octobre 1932, quelques jours à peine après la parution de son roman : « On ne parle que tant qu'on cherche le fond des choses ; après cela il n'y a plus rien à dire.[277] » L'écrivain et son narrateur se trouvent ainsi condamnés à poursuivre leur tâche tant qu'ils n'auront pas réussi à atteindre ce point limite devant lequel, à l'exception du philosophe Kummerer, leur souci de salubrité intellectuelle conduit les personnages des *Criminels* à reculer.

d) La sublimation destructrice

Les résultats auxquels Bardamu parvient confirment cependant les craintes formulées par les juges et l'avocat de la pièce de Ferdinand Bruckner : le discours qui permet au narrateur de *Voyage* de s'approcher du « fond des choses » se retourne contre lui en n'engendrant que l'indignation, l'opprobre ou des souffrances inutiles. Le roman met ainsi en doute la valeur de cette parole véridique qui n'épuise jamais son sujet, et qui ne permet ni apaisement individuel ni réconciliation collective. C'est le cas de manière exemplaire lorsque Bardamu commente les suites de l'intervention brutale par laquelle il a hurlé de se taire à un nourrisson en train de gémir, auquel il a prédit des occasions plus sérieuses de pleurer :

> Seulement on n'en finit jamais dans le scandale et l'émotion, on ne sait jamais jusqu'où on sera forcé d'aller avec la franchise... Ce que les hommes vous cachent encore... Ce qu'ils vous montreront encore... Si on vit assez longtemps... Si on avance assez loin dans leurs balivernes... C'était à recommencer entièrement.[278]

Au lieu de contribuer comme celui du philosophe Kummerer à l'édification d'un nouvel ordre social

[276] *op. cit.*, p. 314.
[277] *Lettres*, p. 323.
[278] *Voyage au bout de la nuit*, p. 274.

plus lisible et plus juste, le discours de Bardamu doit se contenter de décrire un univers qu'il ne permet que partiellement d'apercevoir, et qu'il est contraint de renoncer à réformer. Céline présente ainsi dans son « Hommage à Zola » les découvertes permises par la psychanalyse comme la source d'un renouveau littéraire qui s'accompagne paradoxalement d'une restriction des pouvoirs de l'écrivain :

> Tout devient plus tragique et plus irrémédiable à mesure qu'on pénètre davantage dans le destin de l'homme. Qu'on cesse de l'imaginer pour le vivre tel qu'il est réellement… On le découvre. On ne veut pas encore l'avouer. Si notre musique tourne au tragique, c'est qu'elle a ses raisons. Les mots d'aujourd'hui, comme notre musique, vont plus loin qu'au temps de Zola. Nous travaillons à présent par la sensibilité et non plus par l'analyse, en somme « du dedans ». Nos mots vont jusqu'aux instincts et les touchent parfois, mais, en même temps, nous avons appris que là s'arrêtait, et pour toujours, notre pouvoir.[279]

Cette parole qui ne peut plus prétendre devenir l'agent d'un progrès paraît même parfois devoir accélérer la dissolution des objets dont elle se saisit. Le narrateur de *Voyage* voit en effet dans son propre discours l'origine de l'altercation qui finit par entraîner la mort de Robinson :

> Somme toute c'est à cause de moi qu'on s'est reparlé et que la dispute a repris alors tout de suite et de plus belle. Avec les mots on ne se méfie jamais suffisamment, ils ont l'air de rien les mots, pas l'air de dangers bien sûr, plutôt de petits vents, de petits sons de bouche, ni chauds, ni froids, et facilement repris dès qu'ils arrivent par l'oreille par l'énorme ennui gris mou du cerveau. On ne se méfie pas d'eux des mots et le malheur arrive.
>
> Des mots, il y en a des cachés parmi les autres, comme des cailloux. On les reconnaît pas spécialement et puis les voilà qui vous font trembler pourtant toute la vie qu'on possède, et tout entière, et dans son faible et dans son fort... C'est la panique alors... Une avalanche... On en reste là comme un pendu, au-dessus des émotions... C'est une tempête qui est arrivée, qui est passée, bien trop forte pour vous, si violente qu'on l'aurait jamais crue possible rien qu'avec des sentiments... Donc, on ne se méfie jamais assez des mots, c'est ma conclusion.[280]

Le langage, dont la pièce de Bruckner suggère qu'il est l'agent d'une possible rédemption, devient chez Céline la cause d'une nouvelle catastrophe : en dépit de leur apparente inconsistance et de leur neutralité de façade, les mots s'avèrent doués d'un pouvoir de destruction qui menace d'excéder les capacités de résistance non seulement de ceux contre qui leur force s'exerce mais aussi de celui qui les manie. Si dans *Les Criminels* la lâcheté intellectuelle de certains personnages les empêchait de suivre le philosophe Kummerer dans son projet final de « combattre sans relâche, et ainsi

[279] *CC1*, p. 81 sq.
[280] *Voyage au bout de la nuit*, p. 487.

reconquérir notre âme[281] », la pièce s'achevait néanmoins sur l'espoir de voir la probité incarnée par le jeune homme triompher. *Voyage au bout de la nuit* n'exprime pas le même optimisme : la violence nécessaire à l'expression de la vérité menace toujours de se retourner contre celui qui tente de l'employer.

Cette destruction périlleuse et souvent décourageante possède cependant des vertus singulières. Sa capacité à rendre ponctuellement visibles les choses les mieux cachées fait d'elle un sommet esthétique et une source de joie, de rire et de gaieté. Le passage dans lequel les villages incendiés servent à la fois de repère et de distraction à un Bardamu perdu dans la nuit de la guerre inaugure ce thème dans les premières pages du roman :

> Ça se remarque bien comment que ça brûle un village, même à vingt kilomètres. C'était gai. Un petit hameau de rien du tout qu'on apercevait même pas pendant la journée, au fond d'une moche petite campagne, eh bien, on a pas idée la nuit, quand il brûle, de l'effet qu'il peut faire ! On dirait Notre-Dame ! Ça dure bien toute une nuit à brûler un village, même un petit, à la fin on dirait une fleur énorme, puis, rien qu'un bouton, puis plus rien.[282]

Ces incendies auxquels Bardamu se met à assister chaque soir sont à l'origine d'une euphorie inhabituelle à l'échelle de *Voyage* : le spectacle de cette destruction qui permet aux objets de changer fantastiquement de proportions puis de disparaître provoque à la fois une admiration rare et une gaieté inaccoutumée. De même, si la violence faite à la langue ne permet guère de réformer les choses, elle permet de les sublimer l'espace d'un instant. On peut à ce titre remarquer que cette profondeur dont Bardamu scrute toutes les manifestations possède une ambivalence similaire : si le « dedans » évoqué par Céline dans son hommage à Zola est le siège de la pulsion de mort, il est également celui de la part de sublime qui subsiste en l'homme : « Vous avez vu à la campagne chez nous jouer le tour au chemineau ? On bourre un vieux porte-monnaie avec les boyaux pourris d'un poulet. Eh bien, un homme, moi je vous le dis, c'est tout comme, en plus gros et mobile, et vorace, et puis dedans, un rêve.[283] » C'est ce même noyau de beauté méconnu qui cohabite avec le désir de détruire que Céline décrit à Milton Hindus lorsqu'il lui écrit en 1947 que « le fond de l'Homme malgré tout est poésie[284] ».

L'écrivain en vient ainsi à décrire son geste artistique comme une forme de violence

[281] Bruckner, *op. cit.*, p. 236.
[282] *Voyage au bout de la nuit*, p. 29.
[283] *op. cit.*, p. 194.
[284] *Lettres*, p. 880.

créatrice dont il fait un impératif absolu dans une lettre envoyée à la pianiste Lucienne Delforge en 1935 :

> Fais attention aux artistes fainéants ils sont légion, aux commentateurs gratuits. De ce côté la brutalité est de règle absolue, il faut écarter les frelons, impérieusement – les imposteurs, les baise-toujours du compliment. L'artiste n'a que faire de ces fadasseries, de ces veuleries commerciales, qui flétrissent et avilissent les mieux doués. Tout doit être brutal, le créateur n'a que faire de l'opinion des hommes, il doit agir sur la matière brute, sur les choses, pas sur les hommes.[285]

On ne rencontre rien qui s'approche de cette action destructrice par laquelle l'artiste parvient à libérer pour un instant la beauté cachée qu'enferment les choses dans les pages de la revue *Correspondance*. De ce point de vue, Céline se distingue de cette « génération qui cherche avec ténacité dans la fantaisie une issue pour ses désillusions[286] » dans laquelle Charles Dullin et ses proches se reconnaissent : devenu écrivain, Louis Destouches ne semble plus si facilement attribuer à l'œuvre d'art la fonction émancipatrice et apaisante qu'il lui prêtait en 1929 lorsqu'il affirmait dans sa lettre à Dullin qu' « une bonne pièce doit être une délivrance[287] », seule proposition que le metteur en scène acceptait de reprendre à son compte. Ces divergences de vues n'empêchent cependant pas Céline de susciter l'admiration amicale de Georges Pitoëff, metteur en scène de la version des *Criminels* jouée à Paris en 1929. Après lui avoir fait parvenir en tant que « spectateur assidu[288] » un exemplaire dédicacé de *Voyage* au moment de la publication du roman, il recevra de sa part en mars 1934 une sollicitation à laquelle il finira par s'excuser de ne pouvoir donner suite : « J'ai essayé de reprendre *L'Église*. Hélas ! je n'ai plus le ton du tout. Je renonce. Avec tous mes regrets de ne pouvoir vous servir comme je voudrais et vous faire plaisir surtout, ce qui me serait bien précieux et infiniment agréable.[289] »

Quelques mois plus tard, dans une réponse à un docteur Maurice Parturier qui demande à des confrères écrivains de décrire l'influence exercée sur leur œuvre littéraire par leurs études médicales et leur pratique de la médecine, Céline revient longuement sur le parcours qui l'a conduit vers son premier roman :

> Il me semble bien difficile actuellement de raconter des histoires où figurent des hommes sans être avant tout médecin. Pour ma part si je cherche les origines de mon espèce de vocation, il me paraît que parti d'un tout autre côté de l'existence je

[285] *op. cit.*, p. 467.
[286] Palmer, art. cit., p. 43.
[287] *Lettres*, p. 290.
[288] *op. cit.*, p. 325.
[289] *op. cit.*, p. 424.

> me suis rapproché de la médecine par une [passion *biffé*] nécessité absolue de mieux savoir, de mieux comprendre ce qui se passe dans le dedans des hommes, là ou se fabriquent les sentiments. Et je vous assure que la chose ne se fit pas toute seule. [Douze métiers treize misères... Jamais personne n'imaginera par où j'ai dû passer *biffé*] Dans le cours de ces études à Rennes Monsieur Véron, à l'époque professeur de clinique obstétricale eut l'occasion d'évoquer en quelques mots devant ses étudiants l'aventure spirituellement prodigieuse de Semmelweis.
>
> Cette trame m'a donné le ton de tout ce que j'ai fait depuis lors c'est-à-dire depuis ma thèse. Il est probable qu'avec d'infinies variantes je passerai ma vie à raconter les innombrables existences de P.-I. Semmelweis ! Il faut une certaine assurance spirituelle pour ne pas se perdre au milieu des hommes et des choses et vous savez que nous sommes assez dépourvus. Je suis bien content d'avoir pu trouver encore cette toute petite lumière et je voudrais bien qu'elle dure autant que moi-même. À ceci surtout la médecine m'aura servi.[290]

Cette « nécessité absolue de mieux savoir, de mieux comprendre » qui fait écho en 1934 au désir de « connaître et savoir[291] » qu'exprimait le jeune cuirassier Destouches vingt ans auparavant est présentée par Céline comme une force susceptible de le conduire à raconter sous des formes toujours plus nombreuses une histoire à laquelle il s'identifie, celle d'un savant d'exception dont les découvertes et les créations finissent par provoquer la perte. La comparaison entre *Voyage au bout de la nuit* et les textes qui précèdent ce premier roman a permis d'étudier les étapes par lesquelles ce récit modèle a progressivement pris forme. L'explorateur érudit et souvent pédant des lettres d'Afrique s'est transformé dans les écrits des années vingt en médecin héroïque et vindicatif, avant de devenir un curieux maladif, simultanément victime du savoir excédentaire et de l'ignorance inépuisable qui s'expriment de concert dans cette formule du premier roman : « J'en avais trop vu moi des choses pas claires pour être content. J'en savais de trop et j'en savais pas assez.[292] » La recherche mouvementée de la vérité à laquelle Louis Destouches rêvait en 1913 s'est ainsi changée en la poursuite insatisfaisante et souvent grotesque d'une *vie* insaisissable que l'œuvre d'art a pourtant la mission d'exprimer. Dans le même temps, qu'ils soient passés sous silence ou qu'ils fassent l'objet de mentions élogieuses, des articles, des ouvrages de vulgarisation, des pièces de théâtre ou des revues ont nourri une conception singulière de la création dans laquelle, si la vérité littéraire feint parfois de se confondre avec la vérité biographique ou la vérité documentaire, c'est toujours pour mieux prendre ses distances avec ces dernières.

La violence créatrice qu'impose la transposition ne va cependant pas sans poser problème. Comme le laisse entendre Céline, non sans coquetterie, dans une interview de 1932, elle ne garantit aucun résultat et risque d'épuiser celui qui cherche à la prendre en charge :

---

[290] *op. cit.*, p. 446.
[291] *Carnet du cuirassier Destouches*, p. 75.
[292] *Voyage au bout de la nuit*, p. 199.

> Il est raté, hein, mon bouquin ? Mais si ! Mais si ! Je le sais bien. Je l'ai compris quand j'ai dû le relire. Si j'avais la force de Dostoïevsky, je le recommencerais. J'entrerais de nouveau dans la vie, frappant un coup à droite, un coup à gauche. Mais je n'ai plus la force. J'ai 40 ans, je suis malade. Un homme fini. Si seulement il y a dans ce bouquin trois pages sur six cents qui vaillent quelque chose, cela me suffit.[293]

Si certains des premiers lecteurs de Céline émettent à leur tour des doutes quant à son avenir d'écrivain, c'est aussi que la part que *Voyage au bout de la nuit* reconnaît à la destruction contribue à rendre ce premier roman insaisissable sur le plan idéologique. Les qualités de « démolisseur d'idées, de principes, de préjugés de "confection"[294] » qu'elle reconnaît généralement à l'écrivain conduisent ainsi la critique à réfléchir immédiatement aux implications politiques de ce roman « animé d'une flamme destructrice[295] », et présenté à plusieurs reprises comme une « bombe[296] » ou un « obus[297] ». C'est le cas en particulier dans la presse communiste : Jean Fréville se demande par exemple dès décembre 1932 dans les colonnes de *L'Humanité* « comment porter le pic des démolisseurs dans l'édifice lézardé et empuanti, si l'on ne porte pas en soi la vision étincelante d'un univers nouveau à bâtir[298] ». Paul Nizan s'inquiète dans le même journal de la direction que Céline va pouvoir donner à la suite de son œuvre ; s'il salue la prose violente d'un écrivain qui « arrache tous les masques, tous les camouflages[299] » et « abat les décors des illusions[300] », son idéologie lui paraît instable, ambivalente, et susceptible de le conduire dans l'impasse : « Cette révolte pure peut le mener n'importe où : parmi nous, contre nous, ou nulle part.[301] »

---

[293] *CC1*, p. 31.
[294] Pierrey, Claude, *Lectures du soir*, 17 décembre 1932, dans *70 critiques de* Voyage au bout de la nuit *1932-1935*, textes réunis et présentés par André Derval, Paris, IMEC éditions, 1993, p. 91.
[295] Chaumeix, André, *Revue des Deux Mondes*, 1er janvier 1933, *op. cit.*, p. 118.
[296] Altman, Georges, « Derniers échos du "scandale Goncourt" : en parlant avec Lucien Descaves, "convive libéré" », *Monde*, 17 décembre 1932, *op. cit.*, p. 86.
[297] Jaloux, Edmond, *Les Nouvelles littéraires*, 10 décembre 1932, *op. cit.*, p. 62.
[298] Fréville, Jean, *L'Humanité*, 19 décembre 1932, *op. cit.*, p. 93.
[299] Nizan, Paul, *L'Humanité*, 9 décembre 1932, *op. cit.*, p. 61.
[300] *ibid.*
[301] *ibid.*

DEUXIÈME PARTIE

Vérité rythmique et vérité raciale.
Le « cycle de Ferdinand » et les pamphlets
à la lumière des écrits d'Élie Faure.

Au moment de la publication de *Voyage au bout de la nuit*, Céline fait parvenir à Élie Faure un exemplaire de son roman. Cet envoi est suivi, quelques semaines plus tard, d'une lettre dans laquelle, en réponse à un premier jugement très favorable, il exprime à l'historien de l'art toute l'admiration qu'il éprouve pour lui : « Vous avez reçu mon livre parce que depuis toujours je lis les vôtres, tous les vôtres et avec quelle joie ! Quelle passion même ! Je suis depuis toujours loin de l'Art et des Artistes – sauf votre livre, je n'ai jamais eu aucun contact avec eux – C'est ma Bible.[1] » Ces premiers échanges enthousiastes, dans lesquels Céline se décrit à Élie Faure comme un ardent lecteur de son œuvre foisonnante – au sommet de laquelle il semble placer les cinq volumes de l'*Histoire de l'art* – conduisent les deux hommes, tous deux médecins, à prendre l'habitude de se rencontrer régulièrement[2]. Cette amitié naissante incite Élie Faure à faire paraître en juillet 1933 une étude de plusieurs pages consacrée à *Voyage au bout de la nuit*. Il y présente le roman comme une œuvre sans commune mesure avec la production littéraire de son temps, et déclare que « l'homme actuel est pareil au langage de Céline[3] ». La violence dont témoigne *Voyage au bout de la nuit* ne lui inspire aucune des réserves qu'elle conduisait Paul Nizan à formuler. Pour Élie Faure, cette violence ne renvoie pas seulement une image fidèle de son auteur (« Car je l'ai vu, Céline. Et jamais personne ne fut plus pareil à son livre, une force brutale, grossière même, où la finesse circule comme les humeurs, invisible, partout tapie, derrière tous les mots, derrière tous les signes, derrière toutes les réactions.[4] ») : elle est aussi remarquable parce qu'elle fait des destructions guerrières dont elle s'inspire la source d'un véritable renouveau :

> Que le récit d'un tel désastre, dû à l'une de ses victimes, nous paraisse aussi atroce, peut-être plus poignant que la scène elle-même, n'est-ce pas une preuve nouvelle de la grandeur de l'homme, décidé à tirer parti de sa misère même, et à emprunter aux ruines qu'il entasse les matériaux des édifices qu'il bâtit ?[5]

---

1 *Lettres*, p. 333.
2 Gibault, François, *Céline, 1932-1944 : Délires et persécutions*, Paris, Mercure de France, 1985, p. 50.
3 Faure, Élie, *Regards sur la terre promise, Œuvres Complètes III*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1964, p. 661. (Les *Œuvres Complètes* d'Élie Faure seront désormais abrégées *Œ.C.*, suivi du numéro du volume.)
4 *op. cit.*, p. 662.
5 *op. cit.*, p. 660.

À l'inverse de nombreux commentateurs, Élie Faure lit ainsi comme un témoignage en faveur de l'Homme ce *Voyage au bout de la nuit* à la brutalité singulière.

Dans les années qui conduisent Céline de cette prise de contact amicale à la publication de *Guignol's Band I* en mars 1944, sa fréquentation des écrits d'Élie Faure semble ne jamais se démentir. C'est ce dont témoigne par exemple cette lettre adressée en mars 1942 à Karl Epting, directeur de l'Institut allemand de Paris, à qui l'écrivain demande des renseignements susceptibles de l'éclairer sur la supposée ascendance juive de Racine – et en particulier sur le nom de sa mère, Sconin, dont il voudrait connaître l'origine (« est-ce juif ? germain ! Vraiment Scandinave ?[6] ») : « Or je retrouve quelques phrases précieuses dans un livre d'*Élie Faure* (juif et maçon) au sujet de Racine – "issus d'une ascendance champenoise et d'une ascendance allemande" (*3 gouttes de sang*) page 225 [...][7] ». La présentation lapidaire et malhonnête que Céline fait ici d'un homme qu'il a beaucoup fréquenté, et dont il ne peut ignorer qu'il est issu d'une famille protestante, permet de mesurer l'ambivalence des relations que l'écrivain entretient avec les textes d'Élie Faure durant cette période. Cette citation très précise d'un passage des *Trois gouttes de sang* témoigne en effet d'une bonne connaissance de ce livre publié en 1929 : ces spéculations sur les origines supposées de Racine n'y figurent que dans une note reléguée en fin de volume. Plusieurs années après la mort d'Élie Faure, intervenue en 1937, l'écrivain continue ainsi à se reporter aux écrits de l'historien de l'art avec une précision qui rend plus désarmant encore le mépris qu'il affiche désormais à son égard. Le ton était bien différent en mars 1934, à un moment où des désaccords politiques commençaient pourtant à opposer les deux hommes. Dans une de ses lettres, Céline assurait Élie Faure de la valeur sans égale qu'il continuait à reconnaître à ses ouvrages :

> Vous savez combien j'admire, je m'enthousiasme, je vénère tout ce que vous avez pensé, donné, écrit. Je me suis servi énormément de votre œuvre. J'ai pillé, appris, épelé dans votre texte. Je le fais encore, je le ferai toujours. Vous êtes un de mes rares maîtres – et sans doute le plus intime, le plus direct.[8]

Ces protestations pourraient sembler par leur excès même n'être que des compliments de circonstance : l'auteur de *Voyage au bout de la nuit* s'apprête à contester dans les lignes suivantes le bien-fondé de l'engagement d'Élie Faure auprès des surréalistes suite à *L'Appel à la lutte* lancé par ces derniers au lendemain des émeutes du 6 février 1934. Les multiples traces des textes de l'historien de l'art que l'on relève dans les écrits de Céline invitent cependant à considérer comme un

---

6 *Lettres*, p. 689.
7 *ibid.*
8 *Lettres*, p. 416.

aveu sincère la dette artistique que l'écrivain confesse ici.

Le « pillage » que revendique Céline est certes moins manifeste que celui qu'il s'évertuait à dissimuler dans ses lettres de 1916 : un certain nombre d'éléments qui pourraient l'attester demeurent anecdotiques, et peuvent tout aussi bien relever de la simple coïncidence. Ainsi, de la même manière que *Guignol's Band* emprunte à l'œuvre de Shakespeare les noms de certains de ses personnages[9], on rencontre dans *Mort à crédit* divers noms qui peuvent avoir été piochés dans les pages de l'*Histoire de l'Art*, tels que Çakya-Mouni, Vitruve ou encore Jonkind, nom que l'écrivain donne d'abord à l'« enfant spécial[10] » du Meanwell College avant de l'attribuer à un souteneur de *Guignol's Band II*, « Jonkind l'Hollandais[11] » – sobriquet qui peut faire référence, dans ce roman ponctué de descriptions de la Tamise, au peintre impressionniste hollandais Jongkind dont une marine est reproduite dans *L'Art moderne*[12]. Rien ne permet non plus d'être tout à fait certain que Céline emprunte bien à Élie Faure les propos qu'il prête à Claude Lorrain dans *Voyage au bout de la nuit*. L'historien de l'art invoque cependant le peintre dans un passage de *L'Art moderne* qu'il consacre à la description du point lumineux situé à l'arrière-plan de ses tableaux, auquel il attribue le pouvoir de rendre plus réelle l' « hallucinante apparition[13] » qui surgit sur la toile :

> Tu ne te doutais pas du sens que prend, pour les hommes parvenus à la limite extrême de l'anarchie intellectuelle, ton rayon rectiligne qui traîne jusqu'aux premiers plans sur la mer et allume une flamme courte à la crête des flots pressés [...] Tu ne savais rien de cela, tu sentais seulement, quand ton œil toujours levé vers la ligne circulaire du désert romain fixait un point central rouge et doré dans la brume, d'où s'épandait une poussière lumineuse pleuvant de plus en plus ténue dans tous les sens, tu sentais des berges de pierre, une double rangée de palais, d'églises, de ruines, donner à l'essor de ton rêve une forme régulière où il prenait peut-être plus de puissance persuasive et de force d'entraînement.[14]

Ce témoignage d'admiration peut être à l'origine des idées que Bardamu prête à Claude Lorrain, dont très peu de propos théoriques sont connus[15], lorsqu'il décrit dans *Voyage au bout de la nuit* les récits mensongers dans lesquels le personnage de Musyne excelle :

> Elle possédait le don de mettre ses trouvailles dans un certain lointain dramatique où tout devenait et demeurait précieux et pénétrant. [...] Il faut croire Claude Lorrain, les premiers plans d'un tableau sont toujours répugnants et l'art exige qu'on

9 « Notice », in *Romans III*, p. 992.
10 *Mort à crédit*, p. 723.
11 *Guignol's Band II*, p. 632.
12 Faure, Élie, *Histoire de l'art*, *L'Art moderne*, *Œ.C. II*, p. 193.
13 *op. cit.*, p. 84.
14 *op. cit.*, p. 86.
15 *Romans I*, p. 80 et note 1.

> situe l'intérêt de l'œuvre dans les lointains, dans l'insaisissable, là où se réfugie le mensonge, ce rêve pris sur le fait, et seul amour des hommes.[16]

Bien que les idées exprimées soient proches, les termes employés par Céline demeurent trop lointains de ceux choisis par Élie Faure pour que l'on puisse affirmer avec certitude que cette description de Claude Lorrain en peintre du rêve faisant de l'arrière-plan le foyer inaccessible d'une illusion rayonnante trouve bien sa source dans *L'Art Moderne*.

C'est cependant dans les mêmes pages du début de *Voyage au bout de la nuit* que l'on rencontre un passage qui ne laisse cette fois plus de place au doute quant à l'utilisation par Céline des textes d'Élie Faure. L'historien de l'art mentionne en effet à plusieurs reprises dans *L'Art médiéval* les sacrifices humains auxquels procédaient les Aztèques, avant de les décrire en détail au chapitre intitulé « Les Mexicains » :

> Rien ne peut exprimer le trouble ardent de l'âme de ces peuples qui [...] adoraient le soleil, le père profond de la vie, du haut des terrasses, mais croyaient nécessaire que les murs des temples qu'ils lui élevaient fussent toujours baignés de sang humain pourrissant sur la terre brûlante et qu'à leur faîte une Pierre des Cœurs offrît aux aigles les viscères des sacrifiés.
>
> À Teoyaomiqui, déesse de la mort, à Huitzilopoctli, dieu du carnage, à Tlaloc, dieu de l'eau, des forêts, des orages, dieu qui réglait les torrents tièdes ruisselants du ciel pendant six mois, à Quetzalcuatl, le serpent emplumé qu'adoraient déjà les Toltèques auxquels les maîtres de Tenochtitlan avaient pris l'art, le culte du soleil, la soif du sang, il fallait des cadavres frais. Pour consacrer à Tenochtitlan le temple d'Huitzilopoctli, on égorgea quatre-vingt mille prisonniers.[17]

C'est ce passage qui inspire à Céline cette comparaison à laquelle procède Bardamu quelques temps après son arrivée au front :

> Les Aztèques éventraient couramment, qu'on raconte, dans leurs temples du soleil, quatre-vingt mille croyants par semaine, les offrant ainsi au Dieu des nuages, afin qu'il leur envoie la pluie. C'est des choses qu'on a du mal à croire avant d'aller en guerre. Mais quand on y est, tout s'explique, et les Aztèques et leur mépris du corps d'autrui, c'est le même que devait avoir pour mes humbles tripes notre général Céladon des Entrayes, plus haut nommé, devenu par l'effet des avancements une sorte de dieu précis, lui aussi, une sorte de petit soleil atrocement exigeant.[18]

Cette réécriture dans laquelle Céline condense, oralise et tire vers l'hyperbole un texte qu'il se réapproprie présente évidemment des similitudes avec les récits élaborés en 1916 à partir d'articles

---

[16] *Voyage au bout de la nuit*, p. 80.
[17] Faure, Élie, *Histoire de l'art, L'art médiéval*, *Œ.C. I*, p. 241.
[18] *Voyage au bout de la nuit*, p. 37.

du *Correspondant*. Mais elle s'apparente plus encore aux reprises que Marie-Christine Bellosta a mises en évidence dans son étude de l'intertexte freudien de *Voyage au bout de la nuit*[19]. Céline se sert en effet des écrits d'Élie Faure comme il emploie ceux de Freud : il les a à l'esprit – et parfois même sous les yeux – au moment d'écrire, et il y puise des idées et des images qu'il n'hésite pas à amplifier de façon à les rendre plus frappantes encore.

À la correspondance déjà bien connue entre Céline et Élie Faure s'ajoute ainsi un ensemble d'allusions possibles, de références discrètes et d'emprunts plus marqués qui font de l'esthétique, de la vision de l'homme et de la conception de la société défendues par l'historien de l'art un point de comparaison susceptible d'éclairer certains aspects centraux des textes auxquels Céline travaille entre la publication de *Voyage au bout de la nuit* et son départ de juin 1944 en direction du Danemark. Les rapports entre les écrits de l'écrivain et ceux de l'historien de l'art ressemblent pour une part à ceux qui s'établissaient au début des années trente entre *Voyage au bout de la nuit* et l'esthétique de l'Atelier. Céline découvre en effet dans les ouvrages d'Élie Faure une pensée de l'art très comparable à celle qui se précise dans les années qui le conduisent de la publication de son premier roman à celle de *Mort à crédit*. Les deux hommes partagent en particulier la conviction que l'artiste authentique doit accepter de rendre poreuses les frontières entre destruction et création s'il veut réussir à donner naissance à des œuvres vivantes. Céline semble ainsi faire siennes dans le courant des années trente certaines des idées majeures d'Élie Faure, qui fait de l'émotion l'origine de l'œuvre d'art, voit dans le rythme l'expression d'une vérité instinctive et juge le langage coupable de mutiler cette vérité vivante qu'il ne parvient qu'à figer, à appauvrir et à dénaturer.

Cet accord initial en matière d'esthétique est cependant rapidement contrarié par le rôle fondamental qu'Élie Faure reconnaît au métissage. L'historien de l'art, qui s'inspire des idées de Gobineau pour mieux les dépasser, considère en effet que seule la jonction des forces lyriques dont il fait le propre du sang noir et des pouvoirs ordonnateurs qu'il voit inscrits dans le sang blanc peut permettre à l'œuvre d'art d'atteindre sa forme la plus parfaite. Cette conception du métissage créateur, qui est sans cesse attaquée dans les pamphlets à grands renforts de chiffres ou de citations puisées dans les publications antisémites des années trente, permet de comprendre comment le biologique, l'esthétique et le politique y deviennent indissociables : Céline voit dans ce métissage artiste une entreprise sournoise pilotée par les Juifs et destinée à priver l'Aryen de son identité esthétique pour mieux accélérer sa dégénérescence biologique. Il oppose en conséquence à l'art métissé d'Élie Faure un lyrisme aryen dont il se présente comme le dernier représentant et l'ultime

[19] Bellosta, *op. cit.*, p. 120.

défenseur. La relation ambivalente que Céline entretient avec l'historien de l'art et ses écrits permet ainsi de poser de nouveau ce qu'Henri Godard appelle « la question du rapport des deux séries d'œuvres[20] », en montrant que le passage du roman au pamphlet s'apparente souvent à un renversement de cette pensée d'Élie Faure dont Céline s'approprie les fondements esthétiques pour mieux attaquer les conclusions politiques.

A/ L'instinct esthétique

L'œuvre d'Élie Faure est particulièrement riche : des premiers articles qu'il fait paraître en 1902 dans le journal *L'Aurore* aux conférences qu'il prononce dans les mois qui précèdent son décès en 1937, l'historien de l'art ne cesse jamais d'écrire ni de publier, si ce n'est pendant les mois qu'il passe au front comme médecin durant la première guerre mondiale. Il arrive donc que d'un ouvrage à l'autre certains de ses jugements varient, ou que les critères qu'il mobilise pour les formuler subissent des inflexions. Certaines constantes permettent cependant d'identifier rapidement les points de contact les plus évidents entre sa pensée et les préoccupations de Céline. L'écrivain rencontre en effet dans les écrits d'Élie Faure une conception de l'art d'autant plus susceptible de l'intéresser qu'elle fait du caractère *vivant* d'une œuvre d'art la véritable mesure de son degré de vérité. Si cette vision vitaliste de la création a en commun avec celle du docteur Destouches de rendre poreuses les frontières entre l'art et la science, elle conduit également Élie Faure à développer des idées que Céline paraît s'approprier. L'historien de l'art attribue notamment à l'émotion un rôle qui ressemble beaucoup à celui que l'écrivain commence à lui faire jouer de manière plus explicite dans le courant des années trente. Il accorde également au rythme une importance qui permet de comprendre la place croissante que cette notion ne cesse d'occuper dans les écrits de Céline : Élie Faure décrit le rythme comme une incarnation de la vérité à laquelle doit nécessairement se soumettre celui qui entend réellement créer. C'est cette conception de l'art qui le conduit souvent à se montrer critique vis-à-vis de la littérature : selon lui, le langage est impropre à saisir sans le trahir ce rythme instinctif que les œuvres dignes de ce nom doivent réussir à transposer. Il propose ainsi aux écrivains de s'efforcer de revenir à un stade antérieur au langage en leur soumettant un modèle auquel Céline souscrit : cette danse dans laquelle Élie Faure voit la plus universelle, la plus ancienne et la plus authentique des formes d'art.

[20] *Romans III*, p. XI.

1) Le « côté Céline » d'Élie Faure

De même que le narrateur de la *Recherche du temps perdu* évoque dans un passage célèbre d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* « le côté Dostoïevski des *Lettres de Madame de Sévigné*[21] », on peut reconnaître un remarquable « côté Céline » à l'*Histoire de l'art* et aux autres écrits d'Élie Faure, dont certains sont pourtant parus près de trente ans avant la publication de *Voyage au bout de la nuit*. Si la langue dans laquelle Élie Faure écrit est bien différente de celle que Céline travaille à mettre au point dans les années 1930, la conception de l'art qu'elle permet d'exprimer invite en revanche immédiatement à la comparaison : la substitution du *vivant* à *l'exact* sur laquelle repose la prééminence qu'Élie Faure accorde aux questions esthétiques rappelle en effet le glissement très similaire que l'on observait dans les textes écrits par Louis Destouches au cours des années vingt. Le vocabulaire de l'historien de l'art présente d'ailleurs des ressemblances frappantes avec celui que l'on a vu Céline commencer à employer au moment de décrire son premier roman : comme Charles Dullin et les proches du Théâtre de l'Atelier, Élie Faure fait par exemple jouer un rôle central au terme de *transposition*, qu'il emploie dans un sens très comparable à celui qui lui donne Céline. L'immense dette esthétique dont l'auteur de *Voyage au bout de la nuit* faisait l'aveu dans sa lettre de 1934 semble donc avoir de véritables fondements : la comparaison des textes des deux auteurs permet de comprendre que si Céline ne cesse de revendiquer dès le début de sa carrière d'écrivain une extériorité radicale vis-à-vis des milieux littéraires et artistiques, il trouve chez Élie Faure l'un des rares interlocuteurs avec lesquels il accepte de dialoguer.

a) L'art ou le triomphe de la vie

Élie Faure synthétise dans deux articles parus en 1935 la conception de l'art qu'il a plus amplement développée quelques années plus tôt dans son ouvrage *L'Esprit des formes*, qui fait office de conclusion à son *Histoire de l'art*. Il y présente de nouveau l'art comme un phénomène universel issu d'un « besoin biologique[22] » : ce que montrent les découvertes archéologiques du XIXe siècle ou la vogue plus récente des arts premiers, c'est que la « recherche de la sensation esthétique[23] » à laquelle aucune culture n'échappe possède une « origine biologique[24] » aussi indiscutable que celle que l'on reconnaît à des phénomènes tels que « la faim et l'amour[25] ». Cette

[21] Proust, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, in *À la recherche du temps perdu*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 14.
[22] Faure, Élie, *Équivalences, Œ.C. III*, p. 785.
[23] *ibid.*
[24] *ibid.*
[25] *ibid.*

idée était déjà exprimée en 1912 dans l'introduction de la première édition de *L'art médiéval* :

> Il faut bien, cependant, que nous ayons de la création artistique à nos heures de virilité, un besoin aussi impérieux que de la nourriture et de l'amour, et entraînant dans son mouvement triomphal nos croyances, puisque les peuples mêmes auxquels les théologiens et les philosophes enseignent le néant final de l'effort créent, puisque leurs poètes chantent, en termes créateurs de vie, la vanité de notre action.[26]

Cette conception de l'art qui voit dans la création la manifestation d'un instinct fait résider la valeur des œuvres dans leur capacité à exprimer la vie. De ce point de vue, c'est dans ses premiers textes que le vitalisme d'Élie Faure est le plus explicite, comme en témoigne par exemple ce passage d'un article d'août 1902 intitulé « Le Parthénon et l'idéal » où l'on mesure l'influence de Nietzsche sur l'historien de l'art aussi bien au thème choisi (l'art des Grecs dans l'Antiquité) qu'aux idées défendues et aux termes qui servent à les exposer :

> Archéologues, professeurs, philosophes idéalistes, vous ne voyez donc pas la beauté de la vie ? Vous ne sentez donc pas que sur tout le marbre de ces formes il n'y a pas un centimètre de surface qui ne corresponde directement à une émotion ressentie ? Qu'aucune intention n'y apparaît, autre que de produire de la vie ? Vous ne sentez donc pas que la vie est plus qu'une passion pour eux, qu'ils l'aiment simplement parce qu'elle est la vie ? Vous ne comprenez donc pas leur admirable intelligence et qu'ils savent que l'image de la vie aussi vivante que possible suffit à son explication ? Ils ne cherchent pas de but à la vie : ils la vivent. Il n'y a pas de loi supérieure à la vie ; il y a la vie et c'est de son acceptation totale que la morale humaine et le sens de la vie se dégagent dans leur beauté.[27]

Cette adhésion sans réserve à la vie dans laquelle Élie Faure fait résider la supériorité des artistes antiques sur les supposés savants modernes qui tentent péniblement d'analyser leurs œuvres rappelle ce lien presque mystique qui reliait Semmelweis à la totalité de la vie et lui permettait de se distinguer de ses contemporains. Cette description de l'art des Grecs trouve un écho remarquable dans les déclarations par lesquelles Céline proclame d'emblée la singularité de son roman dans ses premiers entretiens de 1932 avec des journalistes : « Qu'importe mon livre ? Ce n'est pas de la littérature. Alors ? C'est de la vie, la vie telle qu'elle se présente.[28] » Si Élie Faure assigne comme Céline à l'art la mission de donner la traduction formelle la plus parfaite de cette vie dont les deux hommes martèlent le nom sans toujours lui assigner de définition précise, c'est notamment parce qu'il la conçoit comme un ordre esthétique précaire et fuyant que seule l'œuvre d'art est susceptible de révéler et d'asseoir un instant :

---

[26] Faure, *L'art médiéval*, *op. cit.*, p. 154.
[27] Faure, Élie, « Le Parthénon et l'idéal », in *Histoire de l'art*, *L'art antique*, Paris, Denoël, 1985, p. 350.
[28] *CC1*, p. 21.

> La vie entière, au fond, est, à quelque minute qu'on l'isole dans son ruissellement, un vaste système esthétique qui maintient un équilibre précaire entre ses tendances divergentes, et que la tâche de l'esprit est de découvrir et d'accuser. C'est parce que l'œuvre d'art n'a pas d'autre fonction que d'établir cet équilibre, qu'elle constitue sa plus émouvante, sinon sa plus parfaite image, et qu'elle est seule à être, pour l'homme, utile comme le pain.[29]

Élie Faure décrit ainsi l'œuvre d'art comme un « composé vivant d'éléments antagonistes[30] » capable d'établir par des voies qui lui sont propres une vérité que rien d'autre ne permet d'apercevoir. C'est ce privilège qui lui permet de donner de la vie une image bien plus fidèle que ne peuvent le faire les tentatives méthodiques et raisonnées d'explication que multiplient vainement les professeurs.

b) Le vivant plutôt que l'exact

Ce vitalisme conduit à la fois Élie Faure à mobiliser des critères de jugement très similaires à ceux auxquels Louis Destouches avait recours dans ses écrits médicaux, et à décrire la conception qu'il se fait de son travail d'historien de l'art dans des termes identiques à ceux que Céline emploie pour décrire son œuvre d'écrivain. C'est ce qu'indique par exemple ce passage de la préface à la réédition de l'*Art antique* de 1921 : « Je ne conçois pas une Histoire de l'art qui ne soit constituée par une transposition poétique non pas aussi exacte, mais aussi vivante que possible, du poème plastique conçu par l'humanité.[31] » Cette substitution explicite du *vivant* à *l'exact* comme critère permettant de déterminer la valeur d'une critique d'art contribue à expliquer le caractère singulier des écrits d'Élie Faure, qui tranchent avec l'histoire de l'art telle qu'elle se pratique au début du XXe siècle. Ses ouvrages se signalent en effet par leur refus de procéder à des analyses détaillées, par leur relative indifférence à la chronologie des œuvres (jugée moins pertinente que la mise en évidence des affinités secrètes qui rapprochent deux types de pratiques artistiques par-delà les siècles) et par leur style lyrique et imagé que l'auteur oppose à la froideur pédante du ton professoral. Cette conception polémique de ce que doit être l'histoire de l'art illustre ainsi très exactement la distinction qu'Élie Faure établissait dès 1902 entre « l'art littéraire qui tente d'expliquer au spectateur, parce qu'il l'ignore lui-même, la signification de la vie, et l'art *expressif*, qui ne cherche pas à *expliquer* la vie, mais à l'*exprimer* de son mieux[32] ». Elle conduit également l'historien de l'art à décrire son travail d'écriture comme une « transposition poétique[33] », mobilisant ainsi dès le début des années vingt les termes dans lesquels on a vu Charles Dullin résumer

[29] Faure, Élie, *L'Esprit des formes, Œ.C. II*, p. 332 sq.
[30] Faure, Élie, *La Danse sur le feu et l'eau*, *Œ.C. III*, p. 200.
[31] Faure, Élie, *L'Art antique*, *Œ.C. I*, p. 20.
[32] Faure, Élie, « L'art littéraire », in *L'Esprit des formes*, *I*, Paris, Denoël, 1991, p. 385.
[33] Faure, *L'Art antique*, *op. cit.*, p. 20.

quelques années plus tard sa conception du théâtre.

La supériorité accordée à l'expression, la primauté attribuée au *vivant* et la valeur reconnue à la transposition sont si bien communs à Élie Faure et à Céline que ce dernier mentionne à deux reprises dans sa correspondance un passage important de *L'Esprit des formes* auquel il attribue une valeur décisive : « Toute composition qui n'est pas organique a la raideur, le froid, le vide de la mort. Je me trompe, car la mort vit. L'homme, au moyen de l'art, a réussi, la plupart du temps, à être plus mort que la mort.[34] » Comme l'indique Henri Godard[35], c'est ce passage que l'écrivain mobilise de nouveau, dans les dernières lignes de la lettre envoyée au critique André Rousseaux après la parution de *Mort à crédit* – après l'avoir cité une première fois dans une lettre qui date probablement de la publication de *Voyage au bout de la nuit*, mais dont ni le destinataire ni la date exacte n'ont pu être établis. Cette fois-ci, Céline le cite de mémoire :

> Dans tout cette recherche d'un français absolu il existe une niaise prétention, insupportable, à l'éternité d'une forme d'écrire, une seule, en français ! le joli style ! la jolie momie ! Bandelettes ! Ne rien risquer. Vite en momie ! C'est le mot d'ordre de tous les lycées. Bandelettes ! Encore suis-je moins cruel qu'Élie Faure. « La plupart du temps les artistes sous prétexte d'art s'arrangent pour faire plus mort que la mort, ils lui ajoutent un poids spécifique que la mort n'a pas. La mort possède encore une espèce de vie... »[36]

La destinée d'une forme artistique peut en effet se résumer pour Élie Faure en une formule lapidaire, qui annonce et condense celles auxquelles Céline a recours au moment d'exposer dans cette même lettre sa conception polémique d'une langue française qui « MEURT TOUT LE TEMPS[37] », qui « DOIT MOURIR[38] » : « Elle naît, elle exprime, elle meurt. C'est tout.[39] »

c) L'émotion, origine de l'œuvre d'art

L'idée que l'art « n'est grand que dans la mesure de sa ferveur lyrique et de sa puissance expressive à constater[40] » – plutôt qu'à définir ou à démontrer – conduit Élie Faure à attribuer une fonction décisive à l'émotion. C'est en elle qu'il fait résider le foyer de l'œuvre d'art, bien plus que dans les épisodes ou dans les scènes qui en constituent le sujet apparent :

---

34 Faure, *L'Esprit des formes*, *op. cit.*, p. 404 sq.
35 *Lettres*, p. 493 et n. 2.
36 *Lettres*, p. 493.
37 *ibid.*
38 *ibid.*
39 Faure, *op. cit.,* p. 448.
40 *op. cit.*, p. 453.

> Le véritable créateur combine, autour de ses émotions immédiates, les évènements que la tradition lui impose l'obligation ou plus simplement l'habitude de célébrer. Et ce n'est pas l'évènement qui en est le départ réel, c'est l'émotion immédiate : la femme nue, la naissance, la mort, l'homme à sa tâche, les rapports de toutes ces choses avec la lumière, l'espace, les agitations de son cœur. Alors, il suffit de savoir copier ? Sans doute. Encore faut-il savoir copier. Savoir copier, c'est savoir résumer, simplifier, choisir, accentuer. Copier, c'est dégager d'un chaos de sensations confuses les cimes expressives où s'attache l'émotion et que réunit la pensée par des passages assez subtils pour ne laisser émerger que ces cimes tout en montrant avec évidence leurs rapports de continuité.[41]

C'est un travail très similaire de sélection et de la clarification que Céline décrit dans les rares passages de sa correspondance où il se dénie ponctuellement le titre de créateur pour présenter son geste artistique comme la découverte ou l'extraction d'une poésie souterraine qu'il revient à l'écrivain de débrouiller et de rendre visible :

> Je ne crée rien à vrai dire – Je nettoye une sorte de médaille cachée, une statue enfouie dans la glaise – *Tout existe déjà* c'est mon impression – Lorsque tout est bien nettoyé, propre, net – alors le livre est fini. Le ménage est fait – On sculpte, il faut seulement nettoyer, déblayer autour – faire venir au jour cru –[42]

C'est ce processus qui permet de faire advenir l'œuvre d'art non à la faveur d'un travail d'imagination mais à partir d'une entreprise d'un tout autre ordre qu'Élie Faure désigne par le terme de *transposition* : « Le génie humain, en réalité, est d'une ductilité et d'une unité surprenantes. Il n'invente rien, il transpose. Une copie n'est elle-même que le transfert d'une émotion reçue, dans une gamme nouvelle du vaste clavier humain.[43] »

Il ne suffit donc pas d'étudier les caractéristiques formelles des œuvres des grands maîtres pour être en mesure de s'en inspirer ; il est bien plus efficace de traquer en soi-même les émotions qui les ont engendrées :

> L'École substitue à la conception organique des maîtres, qu'elle est incapable de comprendre, ce qu'elle appelle la « composition », collection de recettes empruntées à l'aspect extérieur de leurs ouvrages, au groupement des objets et des figures dont la disposition concentrique ne lui échappe pas, mais dont la source humaine lui est absolument inaccessible. C'est pourtant simple, encore un coup, bien plus simple que de découvrir des formules rythmiques. Plus simple est de partir du dedans de soi-même pour contempler un spectacle vivant, que de partir, pour rendre ce spectacle, du soi-disant arrangement que présente une toile de Raphaël, de Titien, de Rubens ou de Poussin. Il s'agit de souffrir, de sentir, d'aimer, de confronter son amour, ses sensations et sa souffrance avec les impressions qu'on

[41] *op. cit.*, p. 406.
[42] *Lettres*, p. 994.
[43] Faure, *Équivalences*, *op. cit.*, p. 788.

> reçoit du monde visible et de les relier par des lignes de force qui obligent la forme et le cœur à tomber d'accord.[44]

Pour donner naissance à une œuvre vivante, le créateur authentique doit suivre sa propre voie émotive sans chercher à imiter la manière des artistes qu'il prend pour modèles. Il constitue à ce titre une menace pour l'art institutionnalisé, dans la mesure où son œuvre « réintroduit brusquement la vie dans le style, en faisant craquer de partout les cadres frêles établis par les Écoles, ce qui soulève contre lui tous leurs adeptes, et la multitude derrière eux[45] ». Cette nécessité de rompre avec des formes artistiques figées pour rétablir l'émotion dans ses prérogatives est affirmée avec force dans la lettre par laquelle Céline répond aux critiques d'André Rousseaux :

> Griefs de l'argot : truc, procédé, manière, artifice, *[un mot illisible]* etc. !
> Mais non ! J'écris comme je parle, sans procédé, je vous prie de le croire. Je me donne du mal pour rendre le « parlé » en « écrit », c'est tout. Point de tic ! Point de genre en cela ! De la condensation c'est tout. Je trouve quant à moi en ceci le seul mode d'expression possible pour l'émotion. Je ne veux pas narrer, je veux faire RESSENTIR. Il est impossible de le faire avec le langage académique, usuel – le beau style. C'est l'instrument des rapports, de la discussion, de la lettre à la cousine, mais c'est toujours de la grimace et du figé. Je ne peux pas lire un roman en langage classique. Ce sont là des PROJETS *de romans, ce ne sont jamais des romans. Tout le travail reste à faire. Le rendu émotif n'y est pas.* Et c'est lui seul qui compte.[46]

Quelques années avant que Céline ne mette son style à l'origine des persécutions dont il se dira victime, Élie Faure considère déjà que l'artiste dont l'œuvre s'affermit au dépens de la tradition s'expose à voir s'abattre sur lui une forme de haine collective. L'historien de l'art va même jusqu'à envisager un phénomène très similaire à celui dont l'écrivain expliquera faire l'expérience au moment de la parution de *Mort à crédit* :

> Ce sont les maîtres qui nous ont infligé nos habitudes au cours de l'histoire. Quand ils en sortent eux-mêmes, nous ne leur pardonnons pas l'effort auquel ils nous obligent pour les comprendre, sinon pour les suivre. Et c'est si vrai qu'une fois habitués, et habitués par eux à leur propre style, nous ne leur permettons pas d'en développer les conséquences pour aller plus haut, ou ailleurs. Nous avons vu cela de nos jours avec Renoir par exemple, auquel les puristes ont cité gravement ses premières œuvres pour lui reprocher d'en faire d'autres qui ne leur ressemblent pas. Sentiment d'une honnêteté inconcevable, mais d'un comique achevé.[47]

Ce portrait de l'artiste en fauteur de trouble isolé dont on conteste la valeur en lui opposant ses

---

[44] Faure, *L'Esprit des formes*, *op. cit.*, p. 412.
[45] *op. cit.*, p. 414.
[46] *Lettres*, p. 492.
[47] Faure, *op. cit.*, p. 412.

créations antérieures tandis qu'il « poursuit dans une espèce d'hallucination clairvoyante une image intérieure à laquelle il est obligé, pour sauvegarder sa pureté originelle, de tout sacrifier s'il le faut, famille, amitié, intérêt, si l'intérêt, l'amitié, la famille ont le malheur de se mettre entre cette image et lui[48] » présente ainsi une ressemblance saisissante avec celui que Céline commence à dresser de lui-même dans le courant des années trente. Cette similitude est rendue plus frappante encore par la dimension guerrière qu'Élie Faure prête au geste créateur.

d) La création guerrière

À la sortie de la première guerre mondiale, l'historien de l'art affirme en effet l'existence d'une « irréductible antinomie entre la morale qui tend à arrêter la vie en se plaçant hors de la vie, et l'art qui tend à se placer en elle pour lui emprunter sa puissance et croître dans son mouvement[49] ». Cette opposition stricte le conduit notamment à mettre sur le même plan la morale et l'académisme, dont il fait deux excroissances d'une même négation : « la morale représente, dans le domaine social, quelque chose comme l'académisme dans le domaine plastique. Une loi morale commune, une loi plastique commune vise à l'immobilité et par conséquent à la mort.[50] » Le créateur authentique est donc celui qui combat simultanément cette morale mortifère et cet académisme sclérosé : son rôle est de se tenir au plus près des forces conflictuelles dont la vie se nourrit, en vue de leur donner une forme artistique qui les transcende. Le dieu Apollon, qu'Élie Faure évoque dans ce passage de *La Danse sur le feu et l'eau*, doit lui servir de modèle : « Au centre du perpétuel combat entre les forces brutales des instincts déchaînés les uns contre les autres, il est l'esprit qui les reconnaît en lui-même pour les harmoniser dans le poème sans les retrancher de l'univers. C'est le rôle même de l'artiste.[51] »

Cette harmonie vers laquelle l'artiste tend risque cependant de devoir être conquise aux dépens des normes qui visent à atténuer le caractère conflictuel de la vie en vue de rendre le monde plus habitable. Sa recherche contraint donc le créateur à devoir se tenir en marge de la société et à l'écart des débats politiques, qui risquent de l'éloigner de son but : « l'artiste c'est l'homme qui veut conquérir, hors des partis, hors des systèmes, hors des intérêts et des contingences d'une heure, un équilibre instable et dynamique au milieu des conflits de sentiments qui l'agitent et l'environnent, et face à la vision terrible et claire qu'il a du néant dernier[52] ». Le créateur n'a donc que faire des

[48] *op. cit.*, p. 347.
[49] Faure, *La Danse sur le feu et l'eau*, *op. cit.*, p. 199.
[50] *ibid.*
[51] *op. cit.*, p. 186.
[52] *op. cit.*, p. 193.

normes sociales ou de l'intérêt général tel qu'il est conçu par les garants de l'ordre politique ; à ce titre, il représente inévitablement une menace : « Quand le Juste est un grand poète, il ne s'y trompe pas. Il sait qu'il apporte la guerre.[53] » Élie Faure en vient ainsi à plaider « l'innocence du Barbare, du Métèque et du Béotien[54] », car les saccages dont les tenants de la civilisation accusent ces destructeurs constituent à ses yeux le geste artistique par excellence :

> Les peuples vivants, les races vivantes, les classes vivantes, les idées vivantes sont presque nécessairement amenés, par la marche de leur destin, à envahir brutalement les peuples las, les races déchues, les classes repues, les idées fixées, afin de substituer à une attitude morale de défense qui prétend conserver et restreindre, une attitude artiste de conquête qui veut détruire pour reconstruire et dépenser.[55]

Cette vision de l'artiste en prédateur qui étend violemment l'emprise que lui permet d'exercer la vitalité singulière dont il fait preuve s'appuie chez Élie Faure sur une conception de l'histoire qui considère comme des phénomènes naturels et inévitables les « grandes convulsions biologiques auxquelles on a donné les noms de révolution et de guerre[56] ». Parce que de tels épisodes doivent nécessairement advenir, l'historien de l'art juge qu'il est impossible d'adopter sur eux un point de vue moral. La guerre, qui s'apparente en cela à l'œuvre d'art, doit simplement être regardée comme l'une des manifestations les plus notables de cette vie carnassière qui se nourrit des destructions qu'elle occasionne :

> Action bienfaisante par les édifices matériels ou spirituels qu'elle élève, malfaisante par les ruines qu'elle fait, comme le poème lui-même, l'un et l'autre expression suprême, intensifiée et monstrueuse de la vie, dévastatrice et fécondante, mais nécessaire à en propager la formidable indifférence pour le maintien de l'illusion sans qui elle ne serait pas.[57]

On rencontre ainsi dès 1920 dans *La Danse sur le feu et l'eau* des idées et des images très similaires à celles qu'Élie Faure mobilise lorsqu'il décrit en 1933 *Voyage au bout de la nuit* comme le roman d'un homme décidé à « emprunter aux ruines qu'il entasse les matériaux des édifices qu'il bâtit[58] ». On comprend ainsi que malgré la part qu'il reconnaît à la destruction, ce vitalisme qui rapproche tant la conception de la création défendue par Élie Faure de celle qui s'exprime chez Céline n'est pas

---

53 *op. cit.*, p. 194.
54 *op. cit.*, p. 205.
55 *op. cit.*, p. 199.
56 *op. cit.*, p. 183.
57 Faure, *L'Esprit des formes*, *op. cit.*, p. 359 sq.
58 Faure, *Regards sur la terre promise, op. cit.*, p. 660.

une forme de nihilisme. L'historien de l'art n'insiste pas seulement sur les vertus édificatrices de cet art qui ne détruit que pour mieux faire triompher la vie ; il propose également de nouveaux critères de jugement à partir desquels il lui paraît cette fois possible d'évaluer avec justesse l'éventuel caractère moral d'une œuvre d'art.

2) Le rythme et l'harmonie

Les notions d'harmonie et de rythme jouent à ce titre un rôle fondamental dans la pensée d'Élie Faure : ce sont elles qui doivent guider l'artiste, dont le seul véritable devoir est de leur obéir. L'historien de l'art fait en effet de l'harmonie une forme supérieure de la vérité : inscrite dans les choses mêmes, l'harmonie représente une loi de l'univers qu'il revient à l'artiste de réussir à énoncer. De ce point de vue, le créateur continue de se substituer au savant : de même que le vivant l'emportait sur l'exact, la vérité harmonique semble parfois supplanter la vérité scientifique. L'œuvre d'art dispose par ailleurs de propriétés d'autant plus remarquables qu'Élie Faure lui prête une capacité sans égale à établir par l'intermédiaire du rythme une forme d'accord cosmique entre l'homme et l'univers. Le rythme devient à ce titre la mesure de la moralité et de la valeur de l'œuvre : c'est lui qui permet de mesurer son degré de conformité à la vie et sa capacité à l'exprimer. Si Céline semble parfois rire du caractère démesuré que prennent chez Élie Faure ce pouvoir de l'harmonie et cette tyrannie du rythme, il leur assigne cependant un rôle qui se rapproche de plus en plus nettement de celui que leur reconnaît l'auteur de *L'Esprit des formes*. Les deux hommes ne partagent pas seulement l'idée selon laquelle le sujet d'une œuvre d'art ne vaut que par sa capacité à favoriser leur expression : on voit également Céline reprendre à son compte de manière virulente dans les pamphlets l'équivalence entre rythme et vérité établie par Élie Faure, pour commencer à faire de ce rythme dans lequel il invite à voir une forme de vérité instinctive que seuls ses romans parviendraient à restituer l'un des instruments fondamentaux de son combat antisémite.

a) L'harmonie, substitut de la vérité

Élie Faure énonce dans ses premiers articles publiés dans *L'Aurore* une idée dont il pressent le caractère fondamental bien qu'il ne soit pas encore en mesure d'en exposer les fondements exacts ni d'en tirer toutes les conséquences. C'est au mois d'août 1902 qu'il la formule pour la première fois : « l'harmonie – et je veux essayer un jour de dire pourquoi – n'est pas un idéal à atteindre, elle est une vérité à établir[59] ». Cette formule est reprise et développée quelques jours plus tard dans un

[59] Faure, « Le Parthénon et l'idéal », art. cit., p. 351.

second article, intitulé « Théorie de l'harmonie » :

> La vie se continue. [...] Chaque organisme est la conséquence logique d'un organisme précédent [...] La vie enferme tout ; tout enferme la vie. La vie n'a jamais commencé ; jamais la vie ne finira.
>
> L'Harmonie, c'est l'instinct profond de cette continuité. Étant la loi fondamentale du monde, l'Harmonie n'est pas plus dans l'œuvre d'art que dans l'œuvre de science un idéal à inventer, elle est une vérité à découvrir. Chez l'artiste comme chez le savant, chez l'homme, l'Harmonie c'est l'intelligence du monde.[60]

L'harmonie n'est donc pas spécifique à l'œuvre d'art. Elle doit au contraire se retrouver dans toute entreprise qui se réclame de la vérité : « Dans l'œuvre humaine, petit univers reconstruit, elle transporte l'obscure loi de l'organisme universel ; quand elle manque, l'œuvre est hors de la science, hors de l'art, hors de la vie.[61] » Cette conception de l'harmonie a pour effet de rendre poreuses les frontières séparant l'art de la science ; elle conduit même parfois Élie Faure à affirmer la supériorité de l'artiste sur le scientifique, comme dans ce passage de *L'Esprit des formes*, ouvrage publié en 1927 :

> La nature entière, à mon sens, n'est qu'une harmonie approchée qui tend, mais sans y parvenir autrement que par éclairs, heureusement pour sa propre conservation, à être une harmonie parfaite. La mathématique elle-même est création de notre esprit, objectivement inexistante, mais faite pour combler le besoin d'absolu auquel notre vie misérable tourne pour sa consolation. La mathématique, en somme, création de l'intelligence, est un postulat de l'instinct, comme l'harmonie musicale, plastique ou chromatique même, avec la différence qu'elle tend à démontrer ce postulat que l'harmonie se contente de vivre. Mais, par cela seul qu'elle est l'harmonie, c'est l'harmonie qui a raison. Mathématiquement raison. Contre tous les systèmes, contre toutes les méthodes. Contre la science. Contre la loi. Contre la morale. Contre une divinité réduite à un rôle de gendarme. Reste à savoir si cette harmonie elle-même ne transfigure pas de toutes parts, à l'instant même où notre instinct la crée, les nombres rigoureux auxquels on la peut réduire, en assurant à ces nombres, par un travail mystérieux et irrésistible, la vie et le mouvement. Je veux dire : reste à savoir si le danseur parcourant le terrain de sa danse ne la mesure pas plus infailliblement que l'arpenteur armé de ses outils.[62]

Le souci d'harmonie qui guide l'artiste peut lui permettre d'atteindre et d'éprouver la vérité plus sûrement qu'au mathématicien, quand bien même cette vérité aurait des propriétés mathématiques, parce que l'œuvre d'art en est une transposition vivante qui ne cherche pas à la figer dans des formules ni à la fixer dans des lois. Élie Faure semble parfois en conclure qu'il revient à l'artiste, plus qu'au savant, d'être à l'origine des révolutions intellectuelles : « Seuls les lyriques introduisent des idées dans l'Univers. Seuls ils ont la force invincible qui apporte et impose de nouvelles

[60] Faure, Élie, « Théorie de l'harmonie », in *Histoire de l'art*, *L'art antique*, *op. cit.*, p. 354.
[61] art. cit., p. 356.
[62] Faure, *L'Esprit des formes*, *op. cit.*, p. 378 sq.

affirmations. Le lyrisme est la perception des images que le commun des mortels ne peut encore saisir.[63] » On peut cependant rappeler que Lamarck figure parmi les *Constructeurs* auxquels Élie Faure consacre la série de monographies que ces phrases introduisent : si l'historien de l'art affirme dans certains de ses textes la prééminence de l'artiste sur le savant, il lui arrive également de réunir ces deux types de créateurs sous la bannière du lyrisme.

b) Élie Faure au Génitron

Cette harmonie fugitive vers laquelle la nature tendrait et dont le savant et l'artiste chercheraient à découvrir la loi trouve un écho comique dans un passage important de *Mort à crédit*. Quelques pages à peine après sa rencontre avec Courtial, Ferdinand, excédé par l'état dans lequel se trouve le local du *Génitron*, se plaint auprès de son aîné du « chaos vertigineux[64] » qui y règne. Loin de se laisser intimider, l'inventeur réplique en exposant à son jeune employé une métaphysique du désordre qui trouve paradoxalement son point culminant dans un éloge de l'harmonie :

> Vous aimez mieux regarder les filles ! Vous ne pouvez donc pas savoir ! Vous persuader bien facilement du premier coup d'œil sincère, que le désordre, mais mon ami c'est la belle essence de votre vie même ! de tout votre être physique et métaphysique ! Mais c'est votre âme Ferdinand ! des millions, des trillions de replis... intriqués dans la profondeur, dans le gris, tarabiscotés, plongeants, sous-jacents, évasifs... inimitables ! Voici l'Harmonie, Ferdinand ! Toute la nature ! une fuite dans l'impondérable ! Et pas autre chose ![65]

Pour Courtial, le cerveau de l'homme, auquel il fait ici allusion, est l'incarnation d'un désordre essentiel dans lequel la hauteur de vue dont il se targue de faire preuve lui permet de découvrir une harmonie vivante qu'il reproche à Ferdinand d'être incapable de percevoir. C'est cette harmonie que l'on mutile de manière criminelle chaque fois que l'on essaie, comme il accuse son jeune apprenti de vouloir le faire, d'imposer aux choses un cadre à la rigidité contre nature :

> Au grand désordre instinctif ! Pensées prospères ! Tout à ce prix, Ferdinand !... L'Heure passée point de salut !... Tu restes, je le crains, pour toujours dans ta poubelle à raison ! Tant pis pour toi ! C'est toi le couillon Ferdinand ! le myope ! l'aveugle ! l'absurde ! le sourd ! le manchot ! la bûche !... C'est toi qui souilles tout mon désordre par tes réflexions si vicieuses... En l'Harmonie, Ferdinand, la seule joie du monde ! La seule délivrance ! La seule vérité !... L'Harmonie ! Trouver l'Harmonie ! Voilà... Cette boutique est en Har-mo-nie !... M'entends-tu ! Ferdinand

[63] Faure, Élie, *Les Constructeurs*, *Lamarck – Michelet – Dostoievsky – Nietzsche – Cézanne*, *Œ.C. III*, p. 9.
[64] *Mort à crédit*, p. 845.
[65] *op. cit.*, p. 846.

> ? comme un cerveau pas davantage ! En ordre ! Pouah ! En ordre ! Enlève-moi ce mot ! cette chose ! Habituez-vous à l'Harmonie ! et l'Harmonie vous retrouvera ! Et vous retrouverez tout ce que vous cherchez depuis si longtemps sur les routes du Monde...[66]

Dans le discours de Courtial comme dans les écrits d'Élie Faure, l'harmonie se substitue à l'ordre parce qu'elle constitue la loi de l'Univers et la forme suprême de la vérité. Il convient donc pour le directeur du *Génitron* de se conformer aux éléments plutôt que vouloir leur imposer un cadre qui risquerait de les dénaturer :

> Je reste bien avec l'Univers moi ! Je le laisse tel que je le trouve !... Je ne le rectifierai jamais ! Non !... L'Univers, il est chez lui ! Je le comprends ! Il me comprend ! Il est à moi quand je le demande ! Quand j'en veux plus je le laisse tomber ! Voilà comment les choses se passent !... C'est une question cosmogonique ! J'ai pas d'ordre à donner ! Tu n'as pas d'ordre ! Il n'a pas d'ordre !... Buah ! Buah ! Buah !...[67]

Le caractère hyperbolique des propos de l'inventeur a beau être rappelé par le commentaire en forme de mise à distance sur lequel s'achève la séquence (« Il se mettait franchement en colère, comme quelqu'un qu'est bien dans son tort...[68] »), cette tirade représente un moment décisif de *Mort à crédit*. Courtial, qui vient de faire son apparition dans le roman, s'oppose en effet d'emblée aux parents de Ferdinand en minant cette idée d'*ordre* qu'ils révèrent tant et qui leur tient lieu d'unique principe d'éducation. Malgré ses accents comiques, cette diatribe qui parodie la pensée d'Élie Faure lance donc le mouvement qui conduit Ferdinand à s'émanciper de la tutelle familiale pour se lancer sur ce que le prologue du roman appelle, en parlant de la beauté féminine, « la route des belles harmonies[69] ».

c) Tyrannie du rythme

Si le terme d'*harmonie* fait l'objet dans l'article de 1902 d'une définition précise qui permet de mieux comprendre la valeur que lui reconnaît Élie Faure, il est moins aisé de déterminer précisément le sens que donne l'historien de l'art à une autre notion décisive de son esthétique, celle de *rythme*. L'auteur s'en explique dans *Les Trois Gouttes de sang* : selon lui, la cause de cette difficulté réside dans la nature même du rythme :

---

66 *ibid.*
67 *Mort à crédit*, p. 847.
68 *ibid.*
69 *Mort à crédit*, p. 518.

> Le rythme ne se définit pas. Il se vit. Prenez un vers de Boileau, prenez un vers de Baudelaire. [...] Eh bien, celui-là est toujours plat et morne, sans vie, sans mouvement. Et celui-ci, toujours, tressaille d'une pulsation intérieure où l'image et l'idée, enlacées tragiquement, bondissent pour répondre à chaque choc du cœur. L'un ne soupçonne pas le rythme, l'autre en subit la tyrannie avec ivresse.[70]

Si ce rythme indéfinissable revêt une telle importance dans la pensée d'Élie Faure, c'est qu'il y est considéré comme la condition de l'harmonie. Un passage de *L'Esprit des formes* dans lequel la gravitation est présentée comme « la source du rythme sans lequel l'art ne serait pas[71] » permet de mieux comprendre la relation entre ces deux notions complémentaires :

> Elle *[la gravitation]* est seule régulatrice du mouvement rythmique universel qui est le grand éducateur de notre lyrisme, que la danse reproduit machinalement, sans lequel ni l'architecture, ni la sculpture, ni la peinture, ni la musique ne seraient, et qui nous fait retrouver la géométrie, mesure de l'espace, dans l'ordre et le mouvement des machines et dans l'ordre et le mouvement même de l'univers. Le grand mystère, c'est que nous sentions ce rythme dans toutes les œuvres supérieures et dans la danse, l'humble danse, qui est toujours œuvre supérieure pour cela, sans que nous puissions ou sachions le définir. Il est la loi mystérieuse de la répétition, du groupement, du jeu des nombres qui, dans l'édifice et la statue, dans le tableau et l'orchestre, assurent l'harmonie des proportions et la continuité du mouvement. Il est ce qui force le drame, quels que soient les sentiments qui l'accompagnent, douleur ou joie, désespoir, enthousiasme, plaisir, tristesse, à entrer dans l'élan d'une volupté supérieure qui est la certitude intuitive, brusque, complète, d'en tenir et d'en ordonner les éléments dans la tête et dans le cœur.[72]

Le rythme est ce qui permet de transposer dans l'œuvre d'art les lois qui président à la vie de l'Univers ; il est un principe d'ordre, même au milieu d'un désordre apparent. C'est pourquoi la moralité et la valeur de l'art résident dans la recherche inconditionnée du rythme, et dans la soumission du créateur à la cadence universelle qu'Élie Faure décrit :

> L'art, et l'art seulement est moral, parce qu'il est l'obéissance au rythme et qu'il use cruellement de tout, même s'il le faut de la guerre, pour retrouver le rythme quand les hommes l'ont perdu. Le rythme, cet accord secret que le battement de nos veines, le bruit de nos pas, les sollicitations périodiques de nos appétits, la régulière alternance du sommeil et de la veille nous imposent avec la cadence des jours, le mouvement de descente et d'ascension des eaux, l'infaillible retour des astres, à travers les changements d'apparence que nos modes d'association, nos intérêts de l'heure et nos conquêtes sur les choses infligent aux sociétés. L'obéissance au rythme soulève l'exaltation lyrique, qui permet à l'homme d'atteindre la plus haute moralité en inondant son cœur du sentiment vertigineux que, suspendu sur la nuit et la confusion d'une éternelle genèse, il y est le seul à chercher la lumière et à vouloir la liberté.[73]

---

70 Faure, Élie, *Les Trois Gouttes de sang*, *Œ.C. III*, p. 383.
71 Faure, *L'Esprit des formes*, *op. cit.*, p. 393.
72 *ibid.*
73 Faure, *La Danse sur le feu et l'eau*, *op. cit.*, p. 200.

C'est donc cette poursuite conjuguée de l'harmonie et du rythme qui fait de la création artistique la plus admirable des activités humaines : elle seule permet à l'homme de vivre pleinement en accord avec son milieu. C'est à l'aune de cette idée que Céline en vient à décrire comme une société en décomposition cette France dans laquelle il accuse les Juifs de provoquer la disparition du rythme et d'asseoir le règne du mensonge :

> Du moment où les Juifs, décident, promulguent et font admettre, une bonne fois pour toutes, que l'on peut désormais supprimer de toutes les œuvres d'art l'émotion... la mélodie, le rythme vivant, (seul test de valeur authentique) la confusion règne et triomphe, la farce, la publicité, l'imposture remplacent tout, s'installent, prolifèrent instantanément.[74]

Ce passage donne une première idée de la façon dont les pamphlets subvertissent les idées d'Élie Faure en leur donnant un tour violemment antisémite qu'elles ne possèdent évidemment pas sous la plume de l'historien de l'art. Céline semble même pénétré de ses écrits au point de leur emprunter l'idée d'un rythme cosmique, si surprenante sous sa plume :

> Une bonne standardisation littéraire internationale, bien avilissante, bien ahurissante, viendrait en ce moment fort à point, parachever l'œuvre d'insensibilisation, de nivellement artistique que les Juifs ont parfaitement accomplie déjà dans la peinture, la musique et le cinéma. [...] Le Juif ne redoute en ce monde que l'authentique émotion, spontanée, rythmée, sur les éléments naturels.[75]

Le manuscrit de *Bagatelles pour un massacre* n'est pas connu ; on peut cependant se demander si la virgule qui suit le mot *rythmée* et rend incertain le sens de la dernière phrase de ce passage ne trouve pas son origine dans une erreur de transcription : sa suppression permettrait à la formule *rythmée sur les éléments naturels* – si proche de celles qu'emploie Élie Faure pour décrire ce rythme cosmique que l'œuvre d'art doit chercher à reproduire – de donner à ce passage un sens plus convaincant.

d) La dévaluation du « sujet »

L'importance qu'il reconnaît à l'émotion, au rythme et à l'harmonie conduit Élie Faure à minimiser le rôle joué par le choix du sujet (terme qu'il met toujours entre guillemets) dans l'effet produit par une œuvre d'art. Il affirme d'abord dans un passage de *L'Esprit des formes* que l'objet ou l'épisode qu'un artiste choisit de représenter « n'a rigoureusement aucun sens du point de vue

[74] *Bagatelles pour un massacre*, p. 174.
[75] *op. cit.*, p. 178.

esthétique dont la recherche du rythme et l'harmonie est l'unique souci profond[76] », avant de modérer son propos dans les lignes qui suivent immédiatement cette première affirmation trop péremptoire :

> Il est donc moins puéril, mais plus imprudent de dire le « sujet » sans importance, que de s'imaginer qu'il représente l'essence de l'œuvre d'art, dont il n'est que le prétexte à vrai dire capital. Le « sujet », comme l'argent, n'est qu'un moyen d'échange, et ceux qui croient à sa valeur absolue font songer aux avares qui croient à celle de l'argent. Le « sujet » de l'œuvre d'art, je l'ai dit, c'est son harmonie et son rythme, dont l'une fait sans doute l'unité spatiale pour nos sens, l'autre l'accord dans la durée avec le retour des astres, la cadence de nos pas et le battement de nos cœurs. Le « sujet » n'est qu'un moyen de fixer notre attention sur les apparences et de nous solliciter à traverser ces apparences pour en atteindre l'esprit. Mais c'est ce rôle-là, précisément, qui lui donne son importance, et lui confère peut-être une existence hiérarchique dont les Écoles ont abusé jusqu'à la sottise, mais qui répond, je pense, à la valeur humaine de l'illusion qui nous porte vers lui. Il est bien évident que l'homme importe avant tout, que c'est bien de lui qu'il s'agit d'abord, et toujours, et de la qualité d'émotion qu'il a su transporter dans l'œuvre sortie de ses mains.[77]

Céline reprend en 1944 dans la préface de *Guignol's Band I* cette idée selon laquelle le sujet apparent d'une œuvre d'art n'a de valeur qu'autant qu'il permet de susciter cette émotion qu'il revient à l'artiste de transposer par les moyens du rythme et de l'harmonie. Les bagarres qui se multiplient autour de Ferdinand dans la première partie du roman sont en effet présentées par l'auteur comme de simples prétextes à un travail d'écriture révolutionnaire, qui doit permettre à l'émotion de donner sa pleine mesure, et avoir pour effet de rendre immédiatement obsolète toute littérature qui renoncerait à en faire autant :

> *Le Jazz a renversé la valse, l'Impressionisme a tué le « faux-jour », vous écrirez télégraphique ou vous écrirez plus du tout !*
>
> L'Émoi c'est tout dans la Vie !
> Faut savoir en profiter !
> L'Émoi c'est tout dans la Vie !
> Quand on est mort c'est fini !
>
> *À vous de comprendre ! Émouvez-vous ! « C'est que des bagarres tous vos chapitres » ! Quelle objection ! Quelle tourterie ! Ah ! attention ! La niaise ! En botte ! Volent babillons ! Émouvez-vous bon Dieu ! Ratata ! Sautez ! Vibrochez ! Eclatez dans vos carapaces ! fouillez-vous crabes ! Éventrez ! Trouvez la palpite nom de foutre ! La fête est là ! Enfin ! Quelque chose ! Réveil ! Allez salut ! Robots la crotte ! Merde ! Transposez ou c'est la mort !*
> *Je peux plus rien pour vous !*[78]

[76] Faure, *L'Esprit des formes*, *op. cit.*, p. 401.
[77] *op. cit.*, p. 402.
[78] *Guignol's Band I*, p. 85 sq.

C'est dans cette écriture expressive et décousue dont ce passage tout en interjections et en juxtapositions donne un exemple que le sujet apparemment futile du roman trouve sa justification : les échauffourées grotesques qui se multiplient dans *Guignol's Band* constituent le meilleur point de départ pour la transposition de cette émotion que l'écrivain a la charge d'exprimer. Cette dévaluation du sujet qu'il présente comme une révolution permet ainsi à Céline de prétendre au titre de successeur littéraire des peintres impressionnistes, dont il évoque les innovations dans des termes similaires à ceux employés par Élie Faure lorsque ce dernier décrit la pratique par laquelle Manet, Pissarro ou Monet ont renouvelé la peinture en délaissant à la fois « le jour faussé de la rue[79] » et « l'atelier dont le jour atténué et triste étouffe les vibrations du libre espace[80] ».

3) Faire danser la langue

Si la révolution que Céline dit initier n'intervient que plusieurs décennies après celles qu'ont connues la peinture ou la musique, c'est notamment parce que le langage présente le défaut de se montrer particulièrement impropre à l'expression de l'émotion. De ce point de vue, Élie Faure partage avec l'écrivain l'idée selon laquelle les usages académiques de la langue empêchent la littérature de produire des œuvres vivantes : les cadres que la syntaxe ou le respect des bienséances lui imposent la privent de toute vigueur et lui interdisent d'être le terrain d'une véritable transposition. Comme le rappelle Martine Chatelain-Courtois, la question de la langue est d'ailleurs à l'origine des réserves que l'historien de l'art émet régulièrement sur sa propre pratique : « L'obsession qui le hante dans toute l'*Histoire de l'Art*, et qui lui fait justement dire qu'il n'est pas un danseur quand il doute de réussir, est la transposition du langage plastique dans l'écriture : comment donner par le verbe un équivalent sensible des formes artistiques ?[81] » Les recherches dans lesquelles Élie Faure et Céline sont lancés présentent donc des points communs : si les styles respectifs des deux hommes sont très différents, l'historien de l'art et l'écrivain présentent tous deux la langue académique et les préjugés littéraires comme des obstacles qu'il leur faut surmonter s'ils veulent parvenir à l'expression d'une vérité vivante. Si Céline revendique en 1932 l'héritage de certains des auteurs dont Élie Faure loue le plus explicitement les qualités, *Mort à crédit* et les pamphlets semblent surtout devoir beaucoup à la valeur que l'historien de l'art reconnaît à la danse : Élie Faure voit en effet dans cette forme artistique l'expression instinctive et presque naïve de cette vérité antérieure au langage qu'il s'agit pour Céline de retrouver.

---

79 Faure, *L'Art moderne*, *op. cit.*, p. 192.
80 *op. cit.*, p. 196.
81 Faure, *Histoire de l'art*, *L'Art antique*, *op. cit.*, p. XX.

a) Les insuffisances littéraires

Élie Faure émet dès 1902 des doutes quant aux pouvoirs de la littérature. Il les exprime notamment dans un article intitulé « L'Art littéraire » dont la conclusion oppose à cette peinture dont l'historien de l'art admire la capacité à « l'expression sensible des idées[82] » les faiblesses dont la littérature lui paraît souvent faire preuve :

> L'art littéraire tend au contraire à imposer aux formes des significations morales qu'il a conçues avant que d'étudier les formes. Il veut leur faire traduire des thèmes abstraits ou des hypothèses métaphysiques, avant de songer à leur demander directement le pourquoi de leurs apparences. Pareil à l'art des temps théocratiques, il veut donner une forme sensible à l'invention sentimentale. Il s'oblige par là à matérialiser des abstractions et n'y parvient qu'en recourant à l'anecdote, au symbole, à l'allégorie, sans souci de mettre d'accord avec le vrai ses artifices d'expression. Au lieu de justifier ses concepts par les formes du monde, il force le monde à se plier aux formes de ses concepts. Pour lui, la nature n'est pas le but et l'origine, mais le prétexte tout au plus. Il invente le monde, trop difficile à découvrir.
>
> Si l'art doit exprimer autre chose que les réalités sensibles de la vie, je demande qu'on me définisse ce qu'il doit exprimer. Si l'art veut exprimer la vie, je demande qu'il commence par se soumettre à ses réalités sensibles.[83]

Selon le jeune Élie Faure, qui n'a encore écrit aucun de ses ouvrages majeurs lorsqu'il publie cet article, l'art littéraire peine à se défaire des idées préconçues qu'il charrie : en cherchant à faire entrer la vie dans ces cadres artificiels, il ne parvient qu'à la trahir ou à la mutiler. À l'inverse, les arts plastiques parviennent si bien à se soumettre à elle pour en proposer une traduction formelle que l'historien de l'art en vient à voir en eux une forme supérieure de langage. La langue en vient ainsi à être présentée comme un obstacle à l'expression, et l'écrivain à occuper le dernier rang de cette hiérarchie au sommet de laquelle trônent « l'art de Phidias, l'art de Rembrandt, l'art de Velazquez[84] », qui ont en commun d'exprimer « la communion totale d'un être libre et simple avec l'univers consenti[85] » :

> La plastique est un langage plus encore qu'on ne le croit. Elle est une manière de parler parce qu'elle est une manière de penser. Il est même probable qu'elle ajuste plus étroitement que le verbe sa manière de parler à sa manière de penser. Elle peut exprimer des idées et des relations d'idées que le sculpteur ou le peintre serait tout à fait impuissant à traduire par des mots. Il est même à souhaiter qu'il ne sache le faire, parce qu'il cesserait d'être un sculpteur ou un peintre pour devenir un écrivain et perdrait, dans les méandres du discours, la simplicité, la cohérence et la vigueur

[82] Faure, Élie, « L'art littéraire », in *L'Esprit des formes, I*, Paris, Denoël, 1991, p. 439.
[83] art. cit., p. 440.
[84] art. cit., p. 439.
[85] *ibid.*

> de sa pensée. La grandeur d'un esprit n'est pas liée à ses facultés discursives, mais à son plus ou moins de force à exprimer, dans n'importe quel langage, ce qu'il conçoit.[86]

Dans un article de 1932, la journaliste Élisabeth Porquerol prête à Céline des idées très similaires : « D'ailleurs, le langage lui paraît un outil insuffisant ; il parle avec envie des couleurs et surtout des sons, de la musique, de la danse ; il ne voudrait écrire que des ballets.[87] »

Élie Faure fait ainsi résider la valeur d'un écrivain dans sa capacité à miner de l'intérieur ce langage dont la supposée sophistication contrarie la puissance expressive. Certains auteurs ont en effet montré dans quelle voie doit s'engager l'écrivain qui souhaiterait redonner à sa langue la force dont elle privée par le respect trop rigoureux des règles du savoir-vivre linguistique :

> C'est le peuple qui fait la langue, et chaque fois que la culture constituée s'empare de la langue, l'anémie, la paralysie, la cachexie frappent le mot. Remarquez la saveur du parler latin – celui de Plaute et de Lucrèce – avant l'âge dit classique qui prétendit le fixer, la saveur du parler français – celui de Villon et de Rabelais – avant l'âge dit classique qui prétendit le purifier, la saveur du parler anglais – celui de Chaucer et de Shakespeare – avant l'âge dit classique qui prétendit l'émonder.[88]

Villon, Rabelais, Shakespeare : les auteurs qu'Élie Faure prend pour modèles en 1920 sont justement ceux dont Céline se réclamera dans ses premières interventions publiques. Comme l'écrivain, l'historien de l'art défend en effet l'idée selon laquelle un langage réellement vivant ne saurait se conformer à des lois susceptibles de le brider ou se soumettre à une puissance qui ne soit pas celle du rythme, de l'harmonie ou de l'émotion : pour lui, « la morale est faite pour les êtres sans foi, comme la prosodie et la grammaire pour les êtres sans lyrisme[89] ». C'est ce qui le conduit à ériger Montaigne en modèle : la pensée en mouvement de l'auteur des *Essais* « crée sa forme immédiate, circulaire, dense, autonome, organisée comme un être vivant[90] », et sa langue, dont Élie Faure donne ici une description imagée qui s'achève sur une citation, puise dans le parler populaire les ressources qui lui permettent d'exprimer la violence inhérente à la vie :

> Style sanglant, pourrait-on dire, palpitant du sursaut des nerfs, se colorant ou se décolorant suivant les chocs ou les arrêts du cœur, horripilant la peau en chair de poule, aristocrate par l'agencement, peuple et animal par le mot : *J'aimerais mieux que mon fils apprît aux tavernes à parler qu'aux écoles de la parlerie.*[91]

---

86 Faure, *L'Esprit des formes*, *op. cit.*, p. 357.
87 *CC1*, p. 47.
88 Faure, *La Danse sur le feu et l'eau*, *op. cit.*, p. 206.
89 Faure, *Les Constructeurs*, *op. cit.*, p. 11.
90 Faure, *Montaigne et ses trois premiers-nés, Shakespeare, Cervantés, Pascal*, *Œ.C. III*, p. 317.
91 *ibid.*

b) L'adieu au langage

La défiance à l'égard du langage dont témoignait déjà *Voyage au bout de la nuit* prend un tour plus absolu encore dans les écrits publiés par Céline à partir de 1936. Elle est même très explicitement mise en scène pendant l'épisode anglais de *Mort à crédit* sous la forme de ce silence obstiné que Ferdinand oppose aux tentatives répétées de M. et Mme Merrywin pour le faire parler. Le mutisme militant du jeune homme trouve son point d'orgue dans les lignes qui concluent une séquence où, pour ne pas céder à la tentation ponctuelle de s'exprimer, il tâche de se souvenir des agressions auxquelles ses prises de paroles précédentes l'ont systématiquement conduit à se trouver exposé :

> Ah ! C'est ça ! parler à personne ! Ni ceux d'ici ni ceux de là-bas !... Faut se concentrer quand on est mince... T'ouvres toute ta gueule, on rentre dedans. Voilà le travail à mon avis !... On est pas gros ! On devient duraille ! Je pouvais me taire encore des années moi ! Parfaitement ! J'avais qu'à penser aux Gorloge, au petit André, au Berlope et même à Divonne et à ses pianos ! ses croches ! et ses tours de Lune... Merde ! Le temps y faisait rien du tout !... Ils me revenaient de plus en plus vifs, et même bien plus âcres toujours... Ah !... Ils me restaient sur la coloquinte avec tout les mille corrections, les baffes, les coups de pompe sonnés. Merde ! Et puis toute leur putrissure la complète, et les copains, les lopes, toutes les vapes et leurs sortilèges !... J'allais quoi moi ! de quoi ? penser à des clous ? *Ever and ever !* comme l'autre petit glaire... ? *Amen ! Amen !*... Bigornos !... J'en refaisais moi des grimaces, je me les imitais tout seul ! Je me refaisais la gueule à Antoine, pendant qu'il chiait aux cabinets... C'est moi qui lui chiais sur la gueule. Langage ! Langage ! Parler ? Parler ? Parler quoi ?...[92]

La répétition finale de mots juxtaposés et à peine passés de la langue au discours (nom sans déterminant, verbe à l'infinitif) donne ici une forme particulièrement radicale à la fin de non-recevoir que Ferdinand adresse au langage. Ce rejet explicite, ici justifié par la crainte éprouvée par le jeune homme que ses éventuels propos ne finissent par se retourner contre lui, trouve son pendant dans une écriture qui ne cesse de perturber la bonne marche du discours et la construction de son sens pour favoriser l'expression de l'émotion à travers l'usage de la parataxe, la multiplication des exclamations, l'oralisation de la syntaxe, l'interruption des phrases ou encore l'irruption de termes argotiques ou empruntés à des langues étrangères.

Si la critique du langage ne donne pas toujours lieu dans les pamphlets à un travail stylistique aussi soigné, elle n'en demeure pas moins un thème important de ces textes que Céline rédige bien plus rapidement que ses romans. On la retrouve par exemple au centre d'un passage de

[92] *Mort à crédit*, p. 749 sq.

L'École des cadavres dans lequel l'écrivain reprend à son compte certaines des attaques formulées une dizaine d'années plus tôt dans les écrits médicaux : il y dénonce ces médecins qui contestaient les méthodes de Pasteur au prétexte qu'elles ne leur permettaient pas d'obtenir les résultats escomptés, sans se douter qu'ils étaient coupables de mal les mettre en œuvre – ils ne laissaient pas leurs instruments tremper suffisamment longtemps dans l'eau bouillante pour que leur stérilisation soit assurée :

> Pour ces éminentes cervelles latines le mot « stérilisation » suffisait. Elles avaient eu le mot ! Elles avaient eu la chose ! Ébullition ? N'est-ce pas ? Très bien ? Antisepsie ? Alors ? Deux ! Dix ! Vingt minutes ! Qu'est-ce que ça pouvait bien foutre toutes ces histoires de minutes ? Des échappatoires ! Des alibis ! Des faux-fuyants ! Des chichiteries ! ces minutes ! Quelle différence ? Y avait bien eu tout le mot : ébullition ? On avait bien fait bouillir ? Alors c'était l'essentiel !"[93]

Le mot est ici dépeint comme une coquille vide susceptible de devenir rapidement meurtrière lorsqu'on la substitue à la chose qu'elle a pour fonction de désigner. Cette confiance criminelle dans le langage, que Céline accuse d'avoir contribué à retarder stupidement l'application des découvertes de Pasteur, occupe dans *L'École des cadavres* une place de choix sur l'échelle des maux accusés de précipiter la France vers sa perte :

> Les latins, les latinisants sont conifiés par les mots, toujours, ce ne sont pas eux qui conduisent les mots, ce sont les mots qui les conduisent. Ils croient aux mots, ils ne croient qu'aux mots. Ils pensent que le monde est un mot, que le juif est un mot, que la stérilisation est un mot, que tout peut s'arranger avec des mots, avec un mot, avec un mot juste, avec un mot heureux. Ils raffolent des solutions verbales, dites heureuses, ils n'en reconnaissent jamais d'autres. Si les événements comme à Munich viennent bousculer leurs petites solutions verbales, vous les voyez longtemps, longtemps encore, demeurer tout déconfits, malheureux, ne reconnaissant plus le monde, leur monde, qui est un monde essentiellement de mots.[94]

L'adéquation entre le mot et la chose que les savants supposés postulent à tort les empêche de comprendre l'univers dans lequel ils vivent : dans la logique des pamphlets, elle leur interdit autant de percevoir la domination juive qui en constitue la vérité dernière que d'entreprendre le moindre geste destiné à y remédier. Il est donc aussi nécessaire sur le plan politique que sur le plan littéraire de ne plus se laisser guider par les mots.

---

[93] *L'École des cadavres*, p. 487.
[94] *op. cit.*, p. 487 sq.

c) Une régression salvatrice

C'est en tentant de revenir à un état antérieur au langage que Céline entend mettre un terme aux mensonges et aux erreurs que contribue à perpétuer la trop haute estime en laquelle les mots continuent d'être tenus. Comme l'indique une lettre véhémente que l'écrivain envoie à Élie Faure au mois d'août 1935, à un moment où les relations entre les deux hommes se sont déjà nettement tendues, cette émotion dont il fait l'origine de l'œuvre d'art ne conserve sa pureté que tant qu'elle échappe à l'emprise de la parole, et se flétrit aussitôt que cette dernière la saisit :

> L'Homme intérieur n'a pas de langage il est muet. Il faut promener l'Homme devant ce panorama muet. Il faut cesser de baver. On n'existe que dans l'intimité muette des hommes et des choses. On circonscrit on ne définit pas. Sentir et se taire. Vous parlez tous beaucoup trop. Ce qu'on dit n'existe pas. Vous savez bien tout cela, grand ami. Vous savez combien il faut peu, infiniment peu, d'impudeur pour que « l'endroit » où les choses chantent et se donnent se rétracte, se souille, s'empâte et meure sous le regard, sous le mot, sous le doigt.
> Ce n'est pas la brutalité qui viole « ceci », c'est la prétention et la raison raisonnante. Qu'importe que vous, moi soyons mille fois plus méprisés, plus malheureux, plus grotesques. Si un jour les hommes ne nous retrouvent pas dans la chaîne des temps dans l'intimité du boulot, alors il n'y a pas eu d'Hommes, dans l'intimité des choses, rien que des lâches et des fuyards, des tambours de défaite.[95]

Céline en appelle ici à un savoir partagé et à une conception de l'art commune pour reprocher à Élie Faure de perdre de vue à la faveur de ses engagements politiques l'idée selon laquelle l'émotion s'estompe aussitôt que des discours entreprennent de la fixer. Il lui enjoint de se rappeler que l'art menace de perdre toute sa valeur lorsqu'on lui assigne la mission de transformer l'ordre des choses en oubliant que, comme il l'écrivait lui-même dans *L'Esprit des formes*, il « n'est grand que dans la mesure de sa ferveur lyrique et de sa puissance expressive à constater[96] ». L'idée que l'émotion se trouve sous la menace du langage et de ses pouvoirs organisateurs revient dans une lettre de 1947 où Céline décrit à Milton Hindus les ressorts de son « “rendu” émotif[97] » :

> Je suis bien l'émotion avec les mots je ne lui laisse pas le temps de s'habiller en phrase... Je la saisis toute crue, ou plutôt toute poétique – car le fond de l'Homme malgré tout est poésie. Le raisonnement est appris – comme il apprend à parler, le bébé chante, le cheval galope – le trot est d'école.[98]

La tâche de l'écrivain consiste ainsi à retrouver un mode d'expression comparable à celui du petit

---

95 *Lettres*, p. 463 sq.
96 Faure, *L'Esprit des formes*, *op. cit.*, p. 453.
97 *Lettres*, p. 880.
98 *ibid.*

enfant dont le chant inarticulé a plus de poésie spontanée et de vérité instinctive que la parole qui va bientôt lui succéder.

Ce retour à un état antérieur au langage supposé permettre de remédier à la faillite du discours est mis en scène dans la première séquence de *Casse-Pipe*, roman auquel on estime que Céline travaille entre l'automne 1936 et l'été 1937[99]. Dès les premières pages de ce texte, la caserne dans laquelle Ferdinand fait son entrée est présentée comme un lieu où le langage est en crise : les militaires y échouent piteusement chaque fois qu'il leur faut écrire, lire ou s'exprimer. Cette incapacité généralisée dans laquelle baigne la caserne lui est si consubstantielle qu'elle en devient comme le climat : « Sous les telles trombes de la flotte, rincées, fondues, dissolues, c'étaient des paroles en bouillie qui retombaient dans le noir, mornes, flasques.[100] » Pire encore, les membres de l'escouade à laquelle Ferdinand est affecté ne parviennent plus à retrouver le mot de passe qui doit leur permettre d'accéder à la poudrière où ils ont ordre de se rendre : ils courent donc un risque mortel, dans la mesure où, de nuit, le soldat en charge de sa surveillance risque de les prendre pour des intrus, et de faire usage de son arme pour les chasser. Cette perspective obsède le narrateur au point de lui faire perdre le sommeil : « Le souci me réveillait encore... Je voulais retrouver le “mot” perdu... Il me rongeait maintenant, le “mot” de l'escouade. Peu à peu ils ronflaient les autres... Ils s'en foutaient qu'on retrouve plus le mot. Ils pesaient de plus en plus lourd...[101] » Le souci du langage que manifeste le double célinien le distingue ici une fois de plus de la masse pesante de bêtise et d'inconséquence à laquelle il se trouve mêlé. C'est pourtant de la bouche d'un militaire que le mot perdu finit par resurgir, à l'occasion d'un épisode que tout invite à lire comme une crise d'épilepsie au cours de laquelle la régression vers un stade antérieur à la parole permet de faire remonter à la surface cette clef que le langage et la pensée se montraient impuissants à retrouver :

> Il est parvenu à gémir... Il en avait après sa mère.
> « Manman... ma...man... ma... »
> De violet il est passé jaune, puis vert aux oreilles.
> Il nous regardait... nous voyait pas... Il s'est remis à déconner.
> « Do... donne... moi... gli... glisse. »
> Il faisait l'enfant, le petit conneau. C'est ça qu'il demandait : du gliglisse...
> « Maman... mam... mam... du gli... glisse...
> – Je vais t'en foutre moi du gliglisse ! Meheu ! Le broc ! Passez-moi le broc ! »
> Une potée alors en pleine poire !... une violence... ça éclabousse tout !...
> « Ma man ! Ma man ! qu'il hurle alors... mam... mam... Mar...gue...rite... »
> Ça alors c'est du nouveau. Meheu il sursaute, il tient plus, il exulte de joie, subitement, il trépigne autour, il est forcené...

[99] *Romans III*, p. 876-878.
[100] *Casse-Pipe*, p. 16.
[101] *op. cit.*, p. 31.

« Le mot ! qu'il s'excite ! Le mot !
– Le mot quoi ?
– Le mot !
– C'est ça ?
– Le mot. Le mot ! C'est celui-là !...
– Le mot ? »[102]

Le texte décrit très en détail ce bégaiement maladif qui permet paradoxalement la réapparition du mot providentiel : « il était en crise de partout, il saccadait comme un crapaud, il lui remontait du liquide, de la grosse vinasse, des glouglous et puis plein d'écume... et puis entre encore... "Marguerite"... il y tenait... il finissait pas...[103] ». La polysémie du mot *langue* et les symptômes classiques de l'épilepsie permettent même de pousser cette destruction vers ses conséquences les plus matérielles : « Il en avait plein les dents, un hachis, de sa langue ! et puis saignante à flots... Il a fallu qu'on lui extirpe... Ce ne fut pas une petite affaire...[104] ». Cette crise aussi violente que salvatrice qui conduit le soldat souffrant à hoqueter des désirs enfantins s'apparente de manière d'autant plus notable à une régression vers l'enfance que, comme le rappelle Jean-Pierre Richard dans ses *Microlectures*, le prénom Marguerite choisi pour faire office de mot de passe est aussi celui que portait la mère de Céline, Marguerite Guillou[105]. Le malade et l'enfant semblent ainsi détenir de concert la solution aux problèmes que le langage et la raison ne cessent de poser à l'écrivain.

d) La rédemption par la danse

C'est cependant peut-être dans la figure de la danseuse que le retour salutaire à une forme d'expression antérieure à la parole trouve sa meilleure incarnation, tant dans les écrits de Céline que dans ceux d'Élie Faure. L'historien de l'art voit en effet dans la danse l'expression la plus naïve du besoin instinctif de créer : c'est sous cette forme que ce dernier se manifeste immanquablement chez les êtres qui ne possèdent pas de langage articulé. Elle constitue à ce titre le plus ancestral en même temps que le plus primitif des arts : « Les enfants les plus jeunes dansent. Les animaux dansent. Partie du besoin de rythme le plus élémentaire, celui qui pousse à frapper en cadence le sol alternativement de l'un et l'autre pied, j'imagine que la danse a précédé la musique même et l'architecture.[106] » Le caractère instinctif qu'il reconnaît la danse conduit même Élie Faure à procéder à une inversion des valeurs à l'issue de laquelle les animaux finissent par l'emporter sur l'homme : l'historien de l'art accuse en effet l'intelligence de s'interposer entre l'être humain doué de

[102] *Casse-Pipe*, p. 50.
[103] *ibid.*
[104] *op. cit.*, p. 51.
[105] Richard, Jean-Pierre, *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979, p. 235.
[106] Faure, *L'Esprit des formes*, *op. cit.,* p. 393.

raison et ce rythme instinctif qui donne à la danse sa supériorité :

> La danse est celle de nos fonctions humaines qu'on peut le plus évidemment qualifier de « divine ». Elle est la messe de tous les peuples primitifs et peut-être, aux grandes profondeurs originelles des espèces, un hommage instinctif rendu par les bêtes à l'ordre de l'univers. Les bêtes dansent. L'oiseau paraît danser mieux que le mammifère, le reptile mieux que l'oiseau, l'insecte mieux que le reptile. L'enfant danse plus spontanément que l'adulte. Et c'est la molécule seule qui danse avec une sûreté mathématique. L'homme ne sent ses propres racines qu'à condition d'appartenir à des races tout à fait inévoluées ou au contraire de recréer par la méditation le sens rythmique qui faiblit, au sein des sociétés trop policées, en proportion de la croissance de l'esprit.[107]

Ce texte dans lequel les forces esthétiques dont les différentes espèces font preuve sont en raison inverse de leur degré d'évolution est écrit en hommage à la danseuse Isadora Duncan, dont Élie Faure décrit les conquêtes dans des termes similaires à ceux qu'emploie Céline lorsqu'il situe ses romans dans l'histoire littéraire : pour l'historien de l'art, la danseuse « a préparé l'intronisation du seul rythme comme facteur permanent du mystère esthétique sur les ruines du naturalisme, de l'académisme, du romantisme, du classicisme et généralement de toutes les écoles qui s'attachent avant tout à la représentation de l'objet[108] ». Comme il le rappelle lui-même dans les phrases qui précèdent, Élie Faure n'a pas toujours regardé Isadora Duncan d'un œil aussi favorable. Il lui a notamment reproché pendant quelques années de soumettre ses mouvements aux impératifs de la raison :

> J'en suis – assez vite – arrivé à trouver cet art didactique, tout de culture, ne dénonçant qu'une vie intérieure artificiellement aménagée. Il exposait des idées, voire des principes, plutôt qu'il n'exprimait des sentiments ou des passions. Il traduisait plus de savoir que de génie, plus de volonté que d'ivresse et bien moins d'harmonies vivantes que « d'équivalences plastiques ». Isadora démontrait en dansant.[109]

Si la danse est ainsi susceptible de présenter des défauts similaires à ceux dont souffre le langage, l'écrivain peut cependant trouver en elle des ressources qui lui permettent de restituer au rythme et à l'instinct le rôle créateur qu'il doit leur faire jouer. Si Montaigne est érigé en modèle par Élie Faure, c'est notamment parce qu'il a su faire siennes les propriétés de la danse :

> Son style, à ces moments-là, atteint, dans la puissance interne et le mouvement qui l'animent, une légèreté d'oiseau. Il danse littéralement. Et sa danse elle-même, faisant naître très vite en lui un vertige spirituel dont il reste à peine le maître,

[107] Faure, Élie, *Ombres solides*, *Œ.C. III*, p. 604.
[108] *op. cit.*, p. 603.
[109] *ibid.*

> transforme insensiblement les rythmes de l'intelligence en pulsations sanglantes qui recréent, par leur automatisme, la liberté de l'instinct. Alors il s'amuse, il gambade. Il bafoue l'intelligence. Il conseille au commun des hommes de n'écouter que cet instinct. Et, dans l'intelligence même, il poursuit l'ivresse suprême capable de l'en délivrer.[110]

Les premières pages de *Bagatelles pour un massacre* mettent en scène un Céline décidé à renoncer à la littérature pour mieux se consacrer à l'écriture de ces ballets qui, à défaut d'être joués, seront finalement intégrés au texte du pamphlet :

> A partir de la semaine prochaine, Gutman, après le terme... je ne veux plus travailler que pour les danseuses... Tout pour la danse ! Rien que pour la danse ! La vie les saisit, pures... les emporte... au moindre élan, je veux aller me perdre avec elles... toute la vie... frémissante... onduleuse... Gutman ! Elles m'appellent !... Je ne suis plus moi-même... Je me rends... Je veux pas qu'on me bascule dans l'infini !... à la source de tout... de toutes les ondes... La raison du monde est là... Pas ailleurs...[111]

Comme Élie Faure, l'écrivain reconnaît à la danse le pouvoir de se soumettre entièrement à cet élan vital que la langue bafoue chaque fois qu'elle tente de le fixer. Les ballets constituent ainsi un remède aux défaillances de la littérature : « Dans une jambe de danseuse le monde, ses ondes, tous ses rythmes, ses folies, ses vœux sont inscrits !... Jamais écrits !... Le plus nuancé poème du monde !... émouvant ! Gutman ! Tout ![112] » La danse constitue donc un modèle évident : c'est vers elle que doit par exemple tendre l'écrivain décidé à tirer profit de ces ressources qu'Élie Faure reconnaissait à la langue populaire :

> Pour bien donner au « vulgaire » il est tout à fait impérieux que tout d'instinct vous en retienne, que tout vous éloigne... et c'est le paradoxe, des vautreries ordurières... des abandons lâches du commun... de la matière morte en somme... de tout le rebut en un mot... Que tout vous rappelle au contraire despotiquement à la vie, au fluide, à la danse.[113]

Cette transformation de l'écrivain en danseur est parfois traitée sur un mode plus bouffon : c'est le cas dans les dernières pages de *Bagatelles pour un massacre*, où Céline se métamorphose en danseur possédé multipliant les bonds et les échappées pour tenter de convaincre son jury russe, d'abord de marbre puis conquis, de faire représenter son ballet *La Naissance d'une fée* au théâtre Mariinsky. Si de tels passages témoignent de la capacité de Céline à montrer ce qui entre d'excessif

---

[110] Faure, *Montaigne et ses trois premiers nés*, *op. cit.*, p. 327.
[111] *Bagatelles pour un massacre*, p. 20.
[112] *ibid.*
[113] *op. cit.*, p. 204

dans les idées qu'il défend en poussant ces dernières jusque dans leurs conséquences les plus comiques, la danse n'en continue pas moins à représenter dans les pamphlets l'étalon à l'aune duquel toute œuvre d'art doit être évaluée.

Le bref article consacré par Élie Faure à Isadora Duncan permet d'autant mieux de réfléchir à la valeur que Céline attribue à la danse que l'historien de l'art y reconnaît à cette dernière une fonction singulière : « Elle *[Isadora Duncan]* a réhabilité la danse oubliée ou méconnue, l'humble et glorieuse danse, gardienne, avec la chanson et la poterie populaire, du génie concret des races sans cesse calomnié et déformé par l'artiste professionnel.[114] » Parce qu'elle est l'expression la plus spontanée de l'instinct, la danse permet à l'homme de conserver un lien particulier avec ses origines : elle est, avec la chanson populaire, l'une de ces formes artistiques dans lesquels l'esprit d'un peuple s'exprime de manière privilégiée. Ce passage permet ainsi de préciser le statut des arguments de ballets qui ponctuent *Bagatelles pour un massacre* ou des couplets de chanson que l'on rencontre dans chacun des pamphlets, y compris dans le très bref *Mea Culpa* : les chants et les danses que Céline intègre à ses écrits constituent à la fois une mise à distance de l'art académique, un remède ponctuel aux défauts du langage et une incarnation de l'esprit de cette race dont les pamphlets doivent assurer la défense. Le détour par les écrits d'Élie Faure ne permet donc pas seulement de mieux comprendre comment le rythme ou l'émotion deviennent chez Céline la mesure de la vérité ; il permet également de voir les questions esthétiques devenir chez l'écrivain des enjeux politiques par le truchement de la notion de race. La valeur que l'historien de l'art reconnaît aux formes les plus modestes de la danse et du chant commence ainsi à rendre plus manifeste le lien idéologique à première vue discret qui s'établit entre le programme sans équivoque défendu par *L'École des cadavres* (« Racisme d'abord ! Racisme avant tout ! Dix fois ! Mille fois Racisme ! Racisme suprêmement ![115] ») et la surprenante bande publicitaire qui entoure le volume en décembre 1938 au moment de sa parution en librairie : « Avec petits couplets et danses pour ensembles ».

[114] Faure, *Ombres solides*, *op. cit.*, p. 603.
[115] *L'École des cadavres*, p. 458.

B/ Le lyrisme indigène

La conception de la création artistique défendue par Élie Faure repose sur une pensée du sang. À la suite de Gobineau, dont il rejette les conclusions bien qu'il accepte certaines de ses prémisses, l'historien de l'art reconnaît en effet au sang blanc, au sang noir et au sang jaune des propriétés distinctives. C'est ce qui le conduit à voir dans le métissage la condition indispensable à l'apparition des formes supérieures de l'art : lui seul permet de conjuguer les forces lyriques que charrie le sang noir et le génie organisateur caractéristique du sang blanc. C'est sur ce point que l'on voit naître les premiers désaccords majeurs avec Céline : si l'écrivain soumet lui aussi dans les pamphlets la création artistique à des déterminants raciaux, il n'a de cesse d'y pourfendre cette pensée du métissage. Le mélange des sangs ne peut selon lui que provoquer la dégénérescence de l'Aryen, qui risque de perdre dans le même mouvement son identité esthétique et sa spécificité biologique. Les pamphlets semblent ainsi emprunter certaines des idées que l'historien de l'art expose pour mieux renverser les conclusions auxquelles elles lui permettent de parvenir : le détour d'Élie Faure par la pensée de Gobineau ne conduit Céline qu'à faire de la pureté raciale la condition de l'œuvre d'art, et à affirmer la suprématie esthétique du Blanc. Cette subversion des idées exposées dans les *Trois Gouttes de sang* permet de mieux comprendre comment les questions esthétiques deviennent dans les pamphlets des enjeux politiques. La pensée raciste de l'art que Céline y développe fait en effet du lyrisme la dernière ressource dont disposent les Français dans un monde intégralement soumis à la domination juive : face à ces oppresseurs insatiables qui travaillent à leur anéantissement, l'ultime chance de salut dont disposent les compatriotes de l'écrivain réside dans une défense inconditionnelle du rythme et de l'émotion qui font leur singularité. Céline en vient ainsi à présenter son style comme l'incarnation de ce lyrisme aryen salvateur, et ses écrits comme le dernier rempart susceptible de protéger ses concitoyens contre la disparition imminente qui les menace.

1) Portrait de l'artiste en métis

La pensée de l'art d'Élie Faure, neveu des frères Élisée et Élie Reclus, respectivement géographe et ethnologue, emprunte à des disciplines très diverses. Pour l'auteur de *L'Esprit des formes*, l'analyse trop strictement formelle d'une œuvre d'art ne saurait en effet rendre compte du rôle qu'ont joué dans son élaboration les trois déterminants de la création artistique dont ses ouvrages s'attachent à mettre en évidence la permanence et l'universalité : « Partout, aux Indes, en Grèce, en Italie, en Hollande, en France, un drame triple à résoudre dans la conscience du créateur :

conflit des races, tyrannie des circonstances, enseignement des milieux.[116] » L'histoire de l'art ne peut donc se dispenser d'étudier les circonstances historiques, politiques et géographiques dans lesquelles une œuvre a été produite si elle veut pouvoir dégager son sens et déterminer sa valeur. Il lui est également nécessaire de remonter le cours du « drame des sangs[117] » dans lequel cette œuvre trouve son origine : la nouveauté esthétique témoigne toujours de rencontres inédites et parfois conflictuelles entre des sangs autrefois distincts. Pour Élie Faure, l'art européen doit ainsi certaines de ses évolutions les plus remarquables aux apports du sang noir, sans lequel le lyrisme lui serait demeuré inconnu. De ce point de vue, les écrits de l'historien de l'art permettent d'autant mieux de comprendre certains des points de crispation les plus notables des pamphlets qu'ils affirment la prééminence artistique du métis, et qu'ils présentent comme originaires d'Afrique certaines des tendances que Céline s'approprie pour proclamer dans ces mêmes textes la singularité et la suprématie de son style.

a) Dépasser Gobineau

Élie Faure résume dans une conférence intitulée « Du racisme » la position qu'il occupe vis-à-vis de la pensée de Gobineau : « Condamnation sans appel du gobinisme pur, réhabilitation miraculeuse de l'idée gobinienne originale[118] ». Si l'historien de l'art occupe cette position paradoxale vis-à-vis des idées défendues par l'auteur de l'*Essai sur l'inégalité des races humaines*, c'est qu'il reprend à son compte dans *Les Trois Gouttes de sang* l'idée selon laquelle trois types de sang originels déterminent les capacités respectives de ceux dans les veines de qui ils coulent : le « génie ordonnateur » s'explique « par un afflux soudain ou continu de sang blanc », le « génie scientifique » « par un afflux soudain ou continu de sang jaune », le « génie esthétique » « par un afflux soudain ou continu de sang noir[119] ». Dans un article de 1935 où il synthétise sa pensée, Élie Faure établit ainsi un lien très explicite entre les principales tendances artistiques et les propriétés spécifiques de chaque type de sang :

> Il n'existerait alors que trois formes d'art essentielles : celles qui correspondent à chacun des deux extrêmes, les Noirs, les Blancs, et celle qui correspond aux formes intermédiaires, qu'ils ont réalisées (Jaunes, Rouges, etc.). Mais ces trois formes-là sont tellement accusées que leur seule existence doit suffire à nous démontrer l'influence de la race sur l'apparence et la qualité même de l'œuvre d'art.[120]

[116] Faure, *L'Esprit des formes*, *op. cit.*, p. 326.
[117] Faure, *Les Trois Gouttes de sang*, *op. cit.*, p. 392.
[118] Faure, Élie, « Du racisme », *Œ.C. III*, p. 848.
[119] Faure, *Les Trois Gouttes de sang*, *op. cit.*, p. 390.
[120] Faure, *Équivalences*, *op. cit.*, p. 793.

À la différence de Gobineau, Élie Faure ne s'appuie cependant pas sur ces déterminants raciaux de la création artistique pour établir une hiérarchie des peuples fondée sur la comparaison de leurs apports respectifs à l'histoire de l'art. Sur ce point, il se montre au contraire particulièrement critique vis-à-vis de son aîné :

> Toutes ses idées esthétiques s'appuient sur une conception de l'art discutable, celle du « *Beau* », que les Aryens auraient réalisés à partir du moment où les premières gouttes de sang nègre firent lever dans leurs veines la ferveur lyrique, alors que les Noirs et les Jaunes, adorant des idoles « *répugnantes* », n'auraient cultivé que « *le laid* ».[121]

Les découvertes permises par le regain d'intérêt pour l'Antiquité et pour les civilisations asiatiques alimentent en particulier les reproches qu'Élie Faure adresse à Gobineau, dont les idées en matière d'esthétique lui paraissent particulièrement datées :

> Appartenant à une époque où ni l'art hindou, ni l'art chinois, ni l'art égyptien, ni l'art grec même n'étaient réellement connus, il ne sait pas, faute d'une culture et d'une intuition suffisantes, que le *Beau* a des chances de n'être ni d'ordre anatomique, ni d'ordre moral, mais d'ordre harmonique et rythmique.[122]

L'historien de l'art conserve donc de Gobineau l'idée qu'il existe des races identifiables possédant des propriétés spécifiques (« J'en retiendrai seulement qu'en principe le Blanc, pour lui, apporte l'ordre, le Jaune l'esprit pratique, le Noir le lyrisme.[123] »), tout en rejetant fermement les arguments qui conduisaient l'auteur de l'*Essai sur l'inégalité des races humaines* à attribuer à l'art des Blancs une écrasante supériorité.

b) Sous la menace du rythme noir

Les mérites distinctifs qu'Élie Faure reconnaît à ce qu'il appelle « l'art nègre » s'avèrent d'autant plus remarquables qu'ils présentent des points communs avec les préoccupations que Céline met au cœur de son esthétique dans les longs passages que les pamphlets consacrent aux questions littéraires. Pour l'auteur des *Trois Gouttes de sang*, c'est en effet « chez l'homme noir que le sens intérieur du rythme s'est maintenu le plus pur[124] ». Ce sens du rythme est tel qu'il imprègne toutes les dimensions d'une existence qui semble parfois lui être entièrement soumise : « Religieuse,

[121] Faure, *Les Trois Gouttes de sang*, *op. cit.*, p. 371.
[122] *ibid.*
[123] *op. cit.*, p. 369.
[124] *op. cit.*, p. 381.

sociale, morale ailleurs, la vie entière ici est rythme, et rythme exclusivement.[125] » Ainsi, dans la mesure où « il sort, sans intermédiaire intellectuel, des instincts de cadence et de rythme les moins adultérés qu'on les puisse concevoir[126] », l'art africain présente une forme de perfection à laquelle l'art européen ne peut plus prétendre. C'est ce qui lui donne une place de choix dans la gamme des réalisations humaines :

> Il y a eu, dans l'histoire de l'esprit, des œuvres d'art plus hautes certes, mais pas une seule qui soit, plus qu'une belle sculpture nègre, une authentique œuvre d'art. Tout objet de guerre ou de chasse, de toilette ou de ménage porte la marque décisive des mesures musicales qui règlent, dans les profondeurs de l'instinct, le mouvement dansant et monotone dont la rigueur s'impose à la vie torpide de l'âme pour la maintenir dans sa loi. On sent, dans cette association continue et intransigeante d'une fruste géométrie que le trait et le plan font vivre et d'une physique visuelle évidente qu'impose la couleur pure, comme le battement interne de chants sourds, que l'hallucination et la fièvre répètent interminablement.[127]

Ce n'est pas seulement par sa recherche constante d'une « *réalité rythmique* à faire naître[128] » que cet art instinctif et vivant décrit par Élie Faure ressemble à celui de Céline. Il s'y apparente aussi par l'impératif de transposition qui le domine tout entier et qui y favorise l'expression d'une vérité naïve que l'âge ou l'instruction empêchent souvent l'artiste européen de percevoir :

> C'est constamment une transposition radicale de l'objet ou des objets interrogés par l'artiste, un équivalent symbolique, et non une représentation de l'univers. On évoque à ce propos l'art des enfants, symbolique aussi, et non d' « imitation », et il est de fait que si l'on s'en tient à une observation superficielle, c'est à l'art des enfants, si frais, si vivant, si imprévu, que celui des nègres ressemble. Mais prenez garde. Pour obtenir cette force symétrique, ce schéma résumé dont les éléments parallèles s'équilibrent comme l'édifice du corps humain ou les figures de la danse, il faut des centaines de siècles d'obsessions unilatérales, un génie infaillible de la répétition rythmique, abrégée, purifiée, austère, que l'enfance n'a jamais réalisée mais qu'elle saisit, il faut le dire, avec une vivacité qui dénonce son sens esthétique essentiel.[129]

L'artiste africain parvient ainsi à se laisser guider dans ses réalisations par cet instinct créateur propre à l'enfant qu'il s'agissait pour l'écrivain de retrouver.

C'est peut-être cet éloge de l'art des Africains qui conduit Céline à cantonner ces derniers dans une sauvagerie bruyante dans *Bagatelles pour un massacre*. C'est en effet sur un désaccord

---

[125] *ibid.*
[126] *op. cit.*, p. 382
[127] *ibid.*
[128] *ibid.*
[129] *ibid.*

esthétique que l'écrivain prétend fonder son racisme :

> En Afrique, c'étaient des braves gens. Ici, ils me gênent, ils m'écœurent. Ils ne devenaient tout à fait insupportables au Cameroun, qu'au moment de la pleine lune, ils devenaient torturants avec leur tam-tam... Mais les autres nuits, ils vous laissaient roupiller bien tranquille, en toute sécurité. Je parle du pays « pahoin », le plus nègre pays de nègres. Mais ici, à présent, en France, Lune ou pas Lune, toujours tam-tam !... Nègres pour nègres, je préfère les anthropophages... et puis pas ici... chez eux... Au fond, c'est le seul dommage qu'ils me causent, un dommage esthétique, je n'aime pas le tam-tam...[130]

Ce reproche est d'autant plus important dans la logique raciste de Céline que les pamphlets présentent les Juifs comme des descendants des Africains. L'écrivain partage en effet avec Élie Faure l'idée selon laquelle il n'existe initialement que trois types de sang. C'est ce qui le conduit à présenter les Juifs comme des métis : « Le Juif est un nègre, la race sémite n'existe pas, c'est une invention de franc-maçon le Juif n'est que le produit d'un croisement de nègres et de barbares asiates.[131] » Cette assimilation des Juifs aux Africains rend plus intelligible le projet meurtrier que Céline leur prête dans les pamphlets :

> Les Juifs, stériles, fats, ravageurs, monstrueusement mégalomaniaques, pourceaux, achèvent à présent, en pleine forme, sous le même étendard, leur conquête du monde, l'écrasement monstrueux, l'avilissement, annihilement systématique et total, de nos plus naturelles émotions de tous nos arts essentiels, instinctifs, musique, peinture, poésie, théâtre... « Remplacer l'émotion aryenne par le tam-tam nègre. »[132]

La dernière phrase de ce passage ressemble nettement à une reformulation de l'une des hypothèses avancées par Élie Faure dans *Les Trois Gouttes de sang* : « l'art nègre a peut-être la tâche, à l'heure présente, de renouveler et non d'empoisonner les sources du lyrisme occidental[133] ». On voit ainsi les pamphlets commencer à reprendre pour mieux les combattre certaines des idées centrales défendues par l'historien de l'art, que Céline présente dans *Bagatelles pour un massacre* comme un penseur « mi-youtre[134] ».

c) Les triomphes du métissage

La pensée d'Élie Faure permet de mieux comprendre le sens de cette dernière attaque, que le

[130] *Bagatelles pour un massacre*, p. 192.
[131] *op. cit.*, p. 184.
[132] *op. cit.*, p. 169.
[133] Faure, *Les Trois Gouttes de sang*, *op. cit.*, p. 371.
[134] *op. cit.*, p. 202.

prénom que porte l'historien de l'art ne suffit peut-être pas à susciter. L'histoire de l'art s'apparente en effet dans ses écrits à une histoire du métissage. Ce sont les apports du sang noir qui expliquent par exemple que l'homme blanc ait pu progressivement remédier à son absence originelle de lyrisme :

> L'espèce blanche reste impuissante à atteindre au génie plastique si le milieu ne l'y invite pas par sa lumière et son ossature visible et si sa mélanisation n'est pas assez accentuée pour que le sens du rythme qui caractérise le Noir vienne en quelque sorte se fondre dans le sens de l'ordre abstrait qui caractérise le Blanc.[135]

La rencontre des sangs permet ainsi d'allier les vertus lyriques du sang noir au principe d'ordre inhérent au sang blanc, et de retrouver, dans la perspective nietzschéenne adoptée par l'auteur de *L'Esprit des formes,* cet équilibre entre le déchaînement dionysiaque et la mesure apollinienne dans lequel *La Naissance de la tragédie* faisait résider la valeur de l'art grec :

> Les Grecs nous enseigneront leur accord avec le plus clair, le moins variable et le plus harmonieux paysage, accord conquis sur ses passions par une race où la violence impulsive du Noir et l'ordre magnanime du Blanc entrent en proportions heureuses, et qui, parmi le drame incessant des révolutions et des guerres, se retrouve jusque dans ses symboles figurés, Apollon surgissant du carnage même pour introduire l'eurythmie dans ses gestes désordonnés.[136]

C'est cette pensée dans laquelle le métissage devient l'origine des œuvres d'art les plus hautes qui permet définitivement à Élie Faure de dépasser Gobineau :

> Mais ce n'est pas trahir la pensée de Gobineau, c'est peut-être la mieux comprendre, que d'affirmer qu'une de ses gouttes brûlantes dans tel grand lac pur de sang blanc, dans tel marais endormi de sang jaune, suffit à y jeter le germe des cadences décisives, et à l'y entretenir jusqu'à l'éclosion des poèmes où les peuples reconnaissent l'esprit de leurs aspirations confuses si, une fois par siècle ou millénaire, cette goutte y vient retomber.[137]

C'est d'ailleurs avant tout pour les besoins de la démonstration qu'Élie Faure emploie ici l'adjectif *pur*.

Dans ses écrits, les trois types de sang originels n'ont en effet d'autre valeur que celle d'idéaux-types. Sur ce point, l'historien de l'art se montre catégorique : « Il n'y a sans doute plus dans le monde un seul être de “race pure”, si ce mot garde quelque sens. Nous sommes *tous* des

[135] Faure, *L'Esprit des formes*, *op. cit.*, p. 325.
[136] *ibid.*
[137] Faure, *Les Trois Gouttes de sang*, *op. cit.*, p. 382.

sangs-mêlés.[138] » Le métissage représente donc un phénomène universel dont il n'y a aucunement lieu de s'inquiéter, sinon de façon comique : « Qu'est-ce que le métis ? Qui sommes-nous, hommes métisses que tous nous sommes ? Et qu'allons-nous devenir ? Seigneur, nous aurais-tu abandonnés ?[139] » Par les noms qu'elle regroupe autant que par le titre honorifique qu'elle décerne aux auteurs concernés, la dédicace des *Trois Gouttes de sang* apporte de premiers éléments de réponse à ces questions faussement angoissées : « Au Génie Tragique / des Métis / Michel Montaigne, Jean Racine / Honoré de Balzac, Eugène Delacroix, / *briseurs et créateurs de rythmes*[140] ». Philippe Alméras a déjà mis cette dédicace en parallèle avec le traitement que les pamphlets réservent à Racine et à Montaigne[141]. On peut ajouter à ses remarques que la faculté toute célinienne qu'Élie Faure reconnaît aux artistes à qui il dédie son ouvrage contribue sans doute également à expliquer que leurs noms figurent régulièrement en tête du catalogue d'artistes « enjuivés (Voir Montaigne, Racine, Stendhal, Zola, Cézanne, Maupassant, Modi, Prout-Proust, etc.)[142] » dont l'écrivain accuse les œuvres de provoquer la dégénérescence de ses compatriotes :

> Le « français » de lycée, le « français » décanté, français filtré, dépouillé, français figé, français frotté (modernisé naturaliste), le français de mufle, le français montaigne, racine, français juif à bachots français d'Anatole l'enjuivé, le français goncourt, le français dégueulasse d'élégance, moulé, oriental, onctueux, glissant comme la merde, c'est l'épitaphe même de la race française.[143]

La pensée du métissage développée par Élie Faure permet ainsi de comprendre comment les pamphlets en viennent à faire des questions littéraires l'un des terrains privilégiés du combat raciste qu'ils invitent à mener.

Les frontières entre les domaines de l'esthétique et du politique deviennent d'ailleurs d'autant plus poreuses qu'Élie Faure fait également du métissage l'une des conditions indispensables à l'avènement de la civilisation :

> Je ne veux pas nier qu'au départ le Blanc fût l' « Aryen », l'homme noble. Mais il était singulièrement dépassé par le Noir dans l'ordre lyrique, singulièrement par le Jaune dans le domaine pratique, singulièrement par le métis dans le domaine spéculatif. Qui sait si l'*intelligence*, et par conséquent l'esprit civilisateur n'est pas, en dernier ressort, un compromis spirituel toujours devenant, toujours dynamique

---

138 *op. cit.*, p. 373.
139 *op. cit.*, p. 374.
140 *op. cit.*, p. 367. (La disposition typographique que je reprends est celle de la première édition des *Trois Gouttes de sang*, Paris, Edgar Malfère, 1929, p. 7.)
141 Alméras, *op. cit.*, p. 88 sq.
142 *Bagatelles pour un massacre*, p. 125.
143 *op. cit.*, p. 165

> entre l'économie, l'art et la moralité, représentés respectivement avec assez d'exactitude par le Jaune, le Noir et le Blanc ? L'apparition et le développement de l'intelligence critique, grâce à l'apparition et au règne du Métis, ne nous conduiraient-ils pas à la conception d'un ordre nouveau, résolument et réellement organique, et non plus extérieurement hiérarchique comme auparavant ?[144]

Le métis ne se contente donc pas de régner dans le domaine artistique : il parvient également à instaurer un régime inédit dont les lois sont enfin conformes à la vie même. Cet ordre sans pareil est d'ailleurs décrit par Élie Faure au moyen de termes identiques à ceux qu'il pourrait employer pour caractériser l'équilibre qui se manifeste dans l'œuvre d'art authentique : il est « organique, et non imposé, intérieur, et non extérieur, vivant, et non arrêté en formules[145] » Ce métis qu'est l'artiste novateur joue ainsi un rôle décisif dans l'avènement de la civilisation : ses œuvres ont pour effet de rendre manifestes les principes qui doivent présider à l'organisation de la vie sociale. Il devient à ce titre un précurseur : « L'artiste est, avant tous les autres, le révélateur de la loi, parce qu'il va d'instinct à la vie dont la loi n'est qu'une stylisation temporaire où quelques générations d'hommes appuieront leur effort...[146] » Dans les pamphlets, Céline reconnaît au créateur un rôle très similaire à celui que lui attribue ici Élie Faure. Les pouvoirs de l'artiste l'emportent en effet chez lui aussi sur ceux du législateur, comme dans ce passage des *Beaux Draps* : « “Donnez-moi le privilège d'écrire les chansons d'un peuple et je serai bien au-dessus de celui qui fait les Lois.” / Voici le précieux adage tout à méditer.[147] » Une telle idée permet de mieux apprécier la véhémence constante qui caractérise les pamphlets : si Céline s'y adresse avec une telle violence à ses compatriotes, c'est qu'il leur reproche de se montrer obstinément incapables de comprendre que la valeur incomparable de ses écrits aurait depuis longtemps déjà dû leur donner force de loi.

d) Céline contre les Robots

Les questions esthétiques se trouvent ainsi propulsées en première ligne du combat raciste que les pamphlets visent à engager. Dans la mesure où « l'art n'est que Race et Patrie[148] », la défense de cette création authentiquement aryenne dont Céline présente ses œuvres comme la meilleure incarnation constitue l'une des mesures les plus urgentes à prendre. Elle seule peut en effet empêcher la dégénérescence que promet aux Français ce monde où « le problème racial domine, efface, oblitère tous les autres[149] ». Mieux doué pour appréhender le monde, l'Aryen a d'autant plus

[144] Faure, *Les Trois Gouttes de sang*, *op. cit.*, p. 377
[145] Faure, *La Danse sur le feu et l'eau*, *op. cit.*, p. 203.
[146] Faure, *Les Constructeurs, op. cit.*, p. 9.
[147] *Les Beaux Draps*, p. 577.
[148] *op. cit.*, p. 586.
[149] *op. cit.,* p. 458.

intérêt à faire de l'art l'un des terrains de son combat qu'il dispose d'une capacité à créer sans égale, et que ses adversaires souffrent symétriquement d'une double infirmité :

> Les Juifs sont plutôt mal doués pour les arts, biologiquement, du fond même de leur nature. Ils essayent de faire de l'art, en Europe tout au moins ils y parviennent mal et de travers... Il faut qu'ils suppléent, qu'ils trichent, qu'ils pillent sans cesse, qu'ils sucent les voisins, les autochtones pour se soutenir... Les Juifs manquent désastreusement d'émotion directe, spontanée...Ils parlent au lieu d'éprouver... Ils raisonnent avant de sentir... Au strict, ils n'éprouvent rien... Ils se vantent... Comme tous les afro-asiatiques leur système nerveux, ataviquement, est de zinc et le demeure, rustre, vulgaire, et fort commun pour tout dire, en dépit de tant d'efforts, et d'énormes prétentions... Précoces et frustes, mais sans échos. Ils sont condamnés s'ils s'ébattent sous nos climats, à se dépenser en grimaces, en tam-tam, en imitations, comme les nègres et comme tous les singes... Ils ne ressentent rien directement, et n'assimilent que peu de chose en profondeur... d'où ces enculages infinis de mouches, ce plurifouillage tout en bluff, ces forcenées didactiques, ces analysmes effrénés, tout ce pompeux masturbage doctrinaire, au lieu d'humanité directe, de véritable inspiration.[150]

Biologiquement incapables de ressentir la moindre émotion, les Juifs sont inaptes à créer. Dans la mesure où leur insensibilité leur interdit autant le lyrisme que la transposition, leur production artistique est condamnée à demeurer artificielle et mensongère. Les critères esthétiques mobilisés par Céline tout au long de ce passage indiquent qu'il s'appuie de nouveau sur la pensée d'Élie Faure pour mieux la renverser ; c'est d'ailleurs à l'historien de l'art qu'il emprunte l'expression « humanité directe » sur laquelle se termine cette diatribe. Il avait témoigné dès l'une de ses premières lettres de 1932 de son admiration pour cette formule que l'on rencontre notamment dans *L'Esprit des formes*[151] : « “Humanité directe” comme vous l'avez écrit, définitivement.[152] » C'est elle qu'il emploie une seconde fois pour faire de l'envie supposée du Juif devant la supériorité créatrice de l'Aryen l'un des facteurs déterminants de la haine qu'il éprouve pour lui :

> Il est normal qu'il nous haïsse, tout autant pour notre sens émotif spontané, notre sensibilité d'Aryen, notre lyrisme aryen, pour notre humanité directe, que pour toutes les autres raisons du monde à là fois. Pourtant déjà fort suffisantes... Cette supériorité biologique le vexe intimement l'humilie, l'irrite au possible, l'enfurie bien plus que toutes les résistances pondérables qu'il lui arrive de soupçonner...[153]

Comme l'indique ce passage, supériorité artistique et supériorité raciale se renforcent

[150] *Bagatelles pour un massacre*, p. 75 sq.

[151] « L'aliment ne diffère pas assez chez ces deux peuples d'Occident – l'Egyptien et le Grec – ni chez ces deux peuples d'Orient – le Chinois et le Japonais – d'autre part si proches l'un de l'autre par la race et l'habitat, pour qu'on soit tenté de lui reconnaître une action trop considérable sur le caractère de leurs génies respectifs, obstiné, lent, tout en profondeur spirituelle chez le Chinois et l'Égyptien, rapide, nerveux, *tout en humanité directe* chez le Grec et le Japonais » in *L'Esprit des formes*, Œ.C. II, p. 316 sq. (je souligne). Voir à ce propos *Romans I*, p. 1259 et n. 5.

[152] *Lettres*, p. 334.

[153] *Bagatelles pour un massacre*, p. 186.

mutuellement : la créativité de l'Aryen est à la fois la conséquence de sa valeur biologique et la condition pour que celle-ci perdure.

Les questions esthétiques constituent à ce titre un point névralgique de la lutte entre les races : en s'emparant de leurs arts, c'est la dégénérescence biologique irrévocable des Français que les Juifs cherchent à provoquer :

> L'immense astuce des Juifs consiste à enlever progressivement aux foules à standardiser tout goût pour l'authentique et puis aux artistes autochtones toute possibilité d'exprimer, de communiquer leur sensibilité à leurs frères de race, de réveiller chez eux quelque authentique émotion. Les Juifs revanche des Abyssins ! ont inverti le goût des blancs, à ce point, si profondément, que les Français préfèrent à présent le faux à l'authentique, la grimace à la sensibilité, à l'émotion directe le mimétisme imbécile. Les temps ne sont pas éloignés où les Français rougiront de Couperin. La musique moderne n'est qu'un tam-tam en transition... C'est le nègre juif qui nous tâte pour savoir à quel point nous sommes dégénérés et pourris, notre sensibilité aryenne négrifiée...[154]

C'est en vertu du même projet de perversion esthétique que les Juifs sont accusés de chercher à s'emparer de toutes les positions dominantes en matière de critique d'art et de formation du jugement. L'écrivain apporte d'autant plus facilement la preuve de cette hégémonie insidieuse que selon la logique de réciprocité qui gouverne les pamphlets, toute personne occupant une position dominante apporte par son succès la preuve irréfutable qu'elle est juive. Dans la bouche de Popol, personnage inspiré du peintre Gen Paul, les critiques peuvent ainsi aisément être « tous juifs[155] », de même que « tous les professeurs, tous les jurys, les galeries, les expositions[156] ». Les Juifs se trouvent ainsi en mesure d'organiser une véritable débâcle esthétique, d'autant plus meurtrière qu'à mesure qu'elle corrompt le goût des Français en matière d'art, elle favorise leur disparition. Ce triomphe de l'art inauthentique entraîne en effet d'implacables conséquences biologiques : il provoque la dégénérescence de la race aryenne, menacée de perdre ce fond émotif sur lequel repose sa supériorité. C'est de cette déchéance en cours que témoignent ces « goymes grotesques[157] » à qui Céline reproche d'applaudir les nouveautés littéraires – qui sont évidemment elles aussi accusées d'être juives :

> Ils ont perdu tout instinct... Ils savent pas faire la différence entre le mort et le vivant... « l'organique » et le velléitaire, le carton pâte et le pur jus, la vessie plutôt que la lanterne, le faux et l'authentique... Ils savent plus du tout... Ils ont sucé bien trop d'ordures, depuis bien des siècles et des âges pour s'y retrouver dans

[154] *Bagatelles pour un massacre*, p. 182.
[155] *op. cit.*, p. 64.
[156] *ibid.*
[157] *op. cit.*, p. 73.

> l'authentique... Ils se régalent plus qu'en falsifis... Ils prennent l'eau de Javel pour de l'eau de source... et ils la trouvent bien préférable ! infiniment supérieure. Ils sont rythmés à l'imposture. Evidemment, en conséquence, malheur, bordel ! à l'indigène qui pourrait se faire remarquer par quelque don original, par une petite musique à lui... un petit souffle de tentative ! il deviendra tout de suite suspect, détesté, honni parfaitement par ses frères de race. C'est la loi des pays conquis que rien ne doit jamais secouer la torpeur de la horde esclave...[158]

La mainmise des Juifs sur la littérature française entraîne dans les pamphlets une faillite biologique à l'issue de laquelle les lecteurs ne sont plus capables de discerner le vrai du faux, ni de reconnaître dans le rythme célinien l'expression de l'esprit de leur race. La réception décevante rencontrée par *Mort à crédit* trouve ainsi son explication dans cette dégénérescence organisée dont l'Aryen est devenu la victime consentante :

> Tout ce qui est simple, direct, comme sa propre nature occidentale, le porte à la suspicion, la haine immédiatement... Il s'insurge, il se met en boule, il n'a de cesse qu'on ait fait disparaître ces évocations de sa vue... ces fantômes qui l'agacent. La vérité, la simplicité l'insultent... Une totale inversion des instincts esthétiques... L'on est parvenu par propagande et publicité à lui faire renier à présent son propre rythme...[159]

Ce lien étroit entre déliquescence littéraire et décadence biologique trouve son incarnation la plus inattendue dans une figure récurrente de *Bagatelles pour un massacre* : le Robot. Le Robot, c'est le Français devenu incapable de rien ressentir depuis que la littérature a contribué à le priver du « fond émotif aryen, du fond spontané[160] » supposé faire sa spécificité. « Le Juif dont les nerfs africains sont toujours plus ou moins de “zinc”, ne possède qu'un réseau de sensibilité fort vulgaire (...)[161] » : c'est une semblable tuyauterie que menace de substituer au système nerveux aryen une littérature qui ne cesse de s'éloigner du « ton personnel, racial ou lyrique[162] » dans lequel Céline fait résider sa valeur. Le pamphlétaire présente ainsi l'histoire littéraire française, passés Villon et Rabelais, comme l'un des vecteurs de cet inexorable abâtardissement : « Renaissance, naturalisme, objectivisme, surréalisme, parfaite progression vers le Robot.[163] » Le surréalisme constitue à ce titre une cible récurrente : Céline l'accuse d'être la dernière étape d'un déclin qu'il contribue à rendre irréversible : « Le sur-réalisme, prolongement du naturalisme imbécile, sécateur, férule des eunuques juifs, c'est le cadastre de notre déchéance émotive... l'arpent de notre charnier,

---

[158] *ibid.*
[159] *op. cit.*, p. 74 sq.
[160] *op. cit.*, p. 171.
[161] *op. cit.*, p. 185.
[162] *op. cit.*, p. 173.
[163] *op. cit.*, p. 170.

de notre fosse commune de crétins idolâtres Aryens, cosmiques, jobards et cocus...[164] » L'écrivain s'empare d'ailleurs une nouvelle fois de l'une des formules qu'il a trouvées chez Élie Faure pour conclure son attaque contre ces rivaux dont il apparente la langue à un « français idéal pour Robots[165] » :

> Littérature contemporaine, calamiteux croulant catafalque, en phrases, acrostiches, falbalas, si secs, si rêches, que les asticots eux-mêmes n'y viennent plus grouiller, cadavre sans lendemain, sans vie, larvaire, magma sans couleur sans horreur, plus désespérant, plus répugnant mille fois plus décevant que la plus verte, franche, bourdonnante, dégoulinante charogne, littérature en somme bien plus morte que la mort, infiniment.[166]

La dégénérescence que cette littérature cadavérique risque de rendre irréversible doit permettre aux Juifs d'imposer aux Français devenus débiles une guerre dont ils auraient tout à perdre contre l'Allemagne d'Hitler. C'est de cette prémisse que Céline s'autorise pour déclarer son projet littéraire simultanément raciste et pacifiste : « La seule défense, le seul recours du blanc contre le robotisme, et sans doute contre la guerre, la régression à “pire que cavernes” bien pire, c'est le retour à son rythme émotif propre.[167] » Il n'y a donc plus de distinction possible entre esthétique, biologie et politique : le racisme célinien abolit les frontières susceptibles de séparer ces trois ordres pour faire de cette rénovation littéraire que les pamphlets ont vocation à initier la condition du salut de la race aryenne.

2) L'omniscience judéologique

Le surgissement de ce discours raciste dans *Bagatelles pour un massacre* surprend d'autant plus que Céline le tournait en dérision dix-huit mois plus tôt dans *Mort à crédit*. Les adversaires que l'écrivain se donne dans les pamphlets n'apparaissaient en effet dans le roman que comme des cibles convenues qui permettaient de rendre immédiatement manifeste le caractère obsessionnel, infondé et délirant des vitupérations du père de Ferdinand :

> Une fois la surprise passée, mon père a rebattu la campagne... Il a recommencé l'inventaire de tous mes défauts, un par un... Il recherchait les vices embusqués au fond de ma nature comme autant de phénomènes... Il poussait des cris diaboliques... Il repassait par les transes... Il se voyait persécuté par un carnaval de monstres... Il déconnait à pleine bourre... Il en avait pour tous les goûts... Des

[164] *op. cit.*, p. 169.
[165] *op. cit.*, p. 165.
[166] *op. cit.*, p. 171.
[167] *op. cit.*, p. 184.

> juifs... des intrigants... les Arrivistes... Et puis surtout des Francs-Maçons... Je ne sais pas ce qu'ils venaient faire par là... Il traquait partout des dadas... Il se démenait si fort dans le déluge, qu'il finissait par m'oublier...[168]

Cette réappropriation par Céline des lieux communs racistes dont il soulignait les ridicules quelques mois plus tôt s'accompagne de revirements notables dans le rapport que ses textes entretiennent au savoir. La comparaison entre les pamphlets et la production romanesque de la même période permet de mieux prendre la mesure de cette évolution : tandis que *Casse-Pipe* ou *Mort à crédit* poursuivent la mise en doute de la valeur du savoir engagée par *Voyage au bout de la nuit*, les pamphlets prétendent s'appuyer sur une véritable science qui permet d'élever le discours raciste qu'elle alimente au rang d'indubitable vérité. Ce basculement ne conduit pas seulement Céline à renouer dans les pamphlets avec des pratiques d'écriture et des postures énonciatives caractéristiques de ses lettres d'Afrique : il entraîne également l'écrivain à dénier à Élie Faure ce savoir singulier qu'il lui reconnaissait initialement, et à l'accuser de se complaire dans une ignorance coupable à laquelle il lui paraît désormais impensable d'espérer remédier.

a) Le retour du savant

Dans ses pamphlets, où l'auteur et le narrateur se confondent pour la première fois explicitement, Céline revendique un savoir très comparable à celui que possédaient les personnages auxquels il s'identifiait dans ses lettres à Simone Saintu, dans ses écrits médicaux ou dans *L'Église* : aux connaissances du médecin s'ajoutent celles du voyageur qu'une curiosité insatiable conduit à parcourir le monde en vue d'en percer à jour les secrets. C'est en effet ce même désir qui est de nouveau mis en scène dans *Bagatelles pour un massacre*, où il est à la fois présenté comme l'origine du séjour en U.R.S.S. effectué par Céline en 1936 et comme la cause des conditions inhabituelles dans lesquelles celui-ci s'est déroulé :

> Je suis pas allé moi en Russie aux frais de la princesse !... C'est-à-dire ministre, envoyé, pèlerin, cabot, critique d'art, j'ai tout payé de mes clous... de mon petit pognon bien gagné, intégralement : hôtel, taxis, voyage, interprète, popote, boustif... Tout !... J'ai dépensé une fortune en roubles... pour tout voir à mon aise...[169]

Qu'importe que Céline n'ait séjourné qu'à Leningrad, ou que son voyage ait été en partie motivé par l'obligation qui lui était faite de dépenser en U.R.S.S. les droits d'auteur générés par le succès de la

[168] *Mort à crédit*, p. 651.
[169] *Bagatelles pour un massacre*, p. 54 sq.

traduction russe de *Voyage au bout de la nuit* : de ce voyage entrepris « à [s]es clous intégralement, juste pour la curiosité[170] », le pamphlétaire revient chargé d'un présent dont aucun écrivain français n'a encore été en mesure de gratifier ses lecteurs : « Je vous ai donné pour exemple cette petite cascade de supercheries, multipliez cette brève histoire par quelque trois millions de cas, autant que de membres et de cousins du Parti, et vous posséderez à peu de choses près, la vérité sur les choses russes.[171] » Ce voyage s'ajoute aux expériences, déjà évoquées dans des textes antérieurs, sur lesquelles Céline fonde dans les pamphlets sa découverte de la domination juive à laquelle le monde est soumis : l'Angleterre de *Mort à crédit* et bientôt de *Guignol's Band* (« C'est pas d'aujourd'hui, tout compte fait, que je les connais, moi, les Sémites. Quand j'étais dans les docks à Londres, j'en ai vu beaucoup, des youpis.[172] »), la Société des Nations de *L'Église* (« Mais alors, en fait d'expérience, je peux dire qu'elle m'a bien servi ! Je regrette pas mon temps de Genève. J'ai vu travailler les grands Juifs dans les coulisses de l'Univers, préparer les gros fricots...[173] ») sans compter les diverses expériences déjà transposées dans *Voyage au bout de la nuit*. À l'issue de ces années passées à « fai[re] ainsi les continents à la recherche de la vérité[174] », rien n'échappe plus au pamphlétaire : « J'ai tout vu, je pense, bien tout vu, tout senti.[175] » Le savoir que possède l'écrivain ne souffre désormais plus aucun doute. C'est donc dans un latin comiquement canonique que Céline peut revendiquer des connaissances incomparablement supérieures à celles que croient posséder les écrivains qui n'ont parcouru le monde que par le truchement des humanités : « *Felix qui potuit rerum cognoscere causas*... (Heureux celui qui a pu pénétrer les causes secrètes des choses ; Virgile et toujours pages roses).[176] » La mission que Céline s'attribue est explicite : armé du savoir accumulé, il doit mettre un terme au règne généralisé du *faux* dont témoignent à la fois les ouvrages des écrivains qu'il apostrophe (« J'ai l'impression que vous voyez faux... que vous vivez faux... tout en vous sonne faux ...[177] ») et le succès que ceux-ci rencontrent auprès des lecteurs (« Le goût du public est tout faux, résolument faux, il va vers le faux, le truqué, [...] vers la fausse grandeur, la fausse force, la fausse grâce, la fausse vertu, la fausse pudeur, le faux bonhomme, le faux chef-d'oeuvre, le tout faux, sans se fatiguer.[178] »). Si, comme l'indique Régis Tettamanzi, de « brefs moments d'équivocité[179] » contribuent ponctuellement à rendre le sens du texte indécidable et son degré de sérieux incertain, l'écrivain fait généralement reposer la valeur des pamphlets sur la

[170] *op. cit.*, p. 54.
[171] *op. cit.*, p. 91.
[172] *op. cit.*, p. 51.
[173] *op. cit.*, p. 102.
[174] *ibid.*
[175] *op. cit.,* p. 120.
[176] *L'École des cadavres*, p. 483.
[177] *Bagatelles pour un massacre*, p. 138.
[178] *Les Beaux Draps*, p. 579.
[179] Tettamanzi, *op. cit.*, p. 29.

transmission d'un savoir inédit : « *Pulsate et aperietur vobis !* (Frappez et il vous sera ouvert ! Évangile St. Luc) Je peux pas me compromettre davantage. Je vais tout vous révéler ! Ce que l'on ne vous dit jamais, ne raconte jamais aux enfants.[180] »

b) Les braconneurs

Le latin de dictionnaire qui revient dans ces pages est d'autant plus notable qu'il fait écho à celui qu'emploie le père de Ferdinand chaque fois qu'il croit bon dans *Mort à crédit* de marquer sa supériorité intellectuelle sur son fils :

> Il faisait des phrases entières latines. Ça lui revenait aux grands moments. Comme ça, dans la petite cuisine, tout debout, il me jetait l'anathème, il déclamait à l'antique. Il s'interrompait pour des pauses, pour m'expliquer entre-temps, parce que j'avais pas d'instruction, le sens des « humanités »...
> Lui, il savait tout. Je comprenais au fond qu'une chose, c'est que j'étais plus approchable, plus à prendre avec des pincettes. J'étais méprisé de partout, même par la morale des Romains, par Cicéron, par tout l'Empire et les Anciens... Il savait tout ça mon papa...[181]

On mesure à la lecture de ce passage le renversement qui s'opère entre *Mort à crédit* et les pamphlets : dans le second roman de Céline, la parole à prétention savante s'apparentait toujours à une mystification. La seconde moitié de *Mort à crédit* ne cesse d'ailleurs de tirer parti de cette imposture : dès son entrée en scène, Courtial incarne ce savoir total dont le principal effet est de procurer à celui qui le mobilise du prestige et de l'autorité :

> Courtial des Pereires, secrétaire, précurseur, propriétaire, animateur du Génitron, avait toujours réponse à tout et jamais embarrassé, atermoyeur ou déconfit !... Son aplomb, sa compétence absolue, son irrésistible optimisme le rendaient invulnérable aux pires assauts des pires conneries... D'ailleurs, il ne supportait jamais les longues controverses... Tout de suite, il bloquait, il prenait lui-même le commandement des débats... Ce qui était dit, jugé, entendu... l'était finalement et une sacrée fois pour toutes !... Il s'agissait pas d'y revenir... ou bien, il se fâchait tout rouge... Il carambouillait son faux col... Il explosait en postillons... Il lui manquait d'ailleurs des dents, trois sur le côté... Ses verdicts, dans tous les cas, les plus subtils, les plus douteux, les mieux sujets aux ergotages devenaient des vérités massives, galvaniques, irréfutables, instantanées... Il suffisait qu'il intervienne... Il triomphait d'autorité... La chicane existait plus ![182]

L'hyperbole rend immédiatement suspect ce savoir prétendument absolu, et permet de mesurer

[180] *L'École des cadavres*, p. 491.
[181] *Mort à crédit*, p. 690.
[182] *op. cit.*, p. 832 sq.

d'emblée le parti comique que Céline ne cesse de tirer des prétentions qu'il prête à son personnage. Celles-ci ne sont pas toujours infondées, comme en témoignent le succès des ouvrages de vulgarisation de Courtial ou l'enthousiasme scientifique qu'il parvient à communiquer à Ferdinand ; mais elles sont systématiquement mises aux services d'escroqueries dont elles deviennent rapidement indissociables. C'est ce dont témoigne particulièrement la réplique du juge devant lequel Courtial finit par être sommé de s'expliquer, et qu'il répète à Ferdinand à son retour du Quai des Orfèvres :

> Du tape-à-l'œil... Des poudres aux yeux !... [...] C'est du joli !... C'est de l'escroquerie bel et bien... La pure et simple frauduleuse !... Du vol amplement qualifié !... Vous n'êtes qu'un larron, des Pereires ! du grand Idéal Scientifique ! Vous ne vivez que grâce aux pièges que vous tendez à l'enthousiasme ! Aux admirables chercheurs !... Vous braconnez ignoblement dans les fourrés de la Recherche !... Vous êtes un chacal, des Pereires ! Une bête honteuse ! Il vous faut l'ombre la plus dense ! Les taillis inextricables ! Toute lumière vous met en déroute ![183]

On croirait presque entendre Céline s'adresser plaisamment dans cette tirade au jeune employé colonial qui construisait en 1916 son *ethos* de savant sur des supercheries très comparables à celles sur lesquelles Courtial espère prospérer.

c) La chute d'Élie Faure

L'omniscience revendiquée dans les pamphlets tranche donc avec cette démystification du savoir. Elle surprend plus encore lorsqu'on la compare avec la première séquence de *Casse-Pipe*, roman dont Céline semble avoir interrompu la rédaction pour entreprendre celle de *Bagatelles pour un massacre* à l'été 1937[184]. L'entrée de Ferdinand à la caserne s'apparente en effet à une plongée brutale dans un univers inintelligible : dès les premiers paragraphes du texte (« “Brigadier ! C'est l'engagé ! / – Qu'il entre ce con-là !”[185] »), le narrateur souffre d'une ignorance d'autant plus navrante qu'elle augmente ses chances d'hériter d'une de ces punitions dont il découvre qu'elles y sont monnaie courante. Le mélange d'argot de caserne, de vocabulaire spécialisé et d'interjections dans lequel les militaires s'interpellent peine tant à s'élever au rang de langage qu'il demeure impénétrable à Ferdinand (« Ils ont répondu des choses que j'ai pas comprises... toujours par des grognassements...[186] »). Son incompréhension grandit ainsi à mesure que les répliques s'allongent :

[183] *op. cit.*, p. 926.
[184] Voir à ce sujet la notice de *Casse-Pipe* par Henri Godard dans *Romans III*, p. 876-878.
[185] *Casse-Pipe*, p. 3.
[186] *op. cit.* p. 5.

> « Fixe ! Repos ! Fixe ! Tout ça en avant Le Meheu ! La bleusaille à la cadence ! Pas de godille ! Ah ! Cavalerie indépendante ! Attends cavalerie d'élite ! d'élite ! oui d'élite ! Ça veut reluire ! Gougnafes, que je bouille ! le 17e Cuirassier ! Cavalerie lourde ! Corps cavalier ! Parfaitement ! Lourde ! Ma grosse branche ! Lourde, Parisien ! mais bondissante ! Encule la légère ! Tous les jours ! Au manège comme en campagne ! Oui ! Dans le train ! Oui ! N'est-ce pas ? Lourde ! N'est-ce pas ? Compris ? Moi ! Rancotte ! Compris ? »[187]

Les sollicitations agressives sur lesquelles s'achève cette tirade facilitent l'identification du lecteur à ce personnage dont il partage le désarroi : incapable comme lui de déchiffrer le sens exact de ces rafales d'interjections, d'obscénités et d'injonctions, il comprend néanmoins qu'elles sont lourdes de menaces.

Les pamphlets mettent violemment fin à cette relation d'égalité fondée sur une ignorance commune : comme le suggère le choix de réunir dans le même recueil *Semmelweis* et *Mea Culpa*, l'écrivain occupe désormais vis-à-vis de ses contemporains une position comparable à celle qu'occupait le médecin viennois vis-à-vis des siens. Un renversement similaire intervient d'ailleurs quelques mois plus tôt dans la correspondance avec Élie Faure. Dans les années qui suivent sa rencontre avec l'historien de l'art, Céline lui reconnaît des qualités précises, qui ressemblent très exactement à celles qu'il revendique généralement pour lui-même. Elles sont résumées dans une lettre de septembre 1934 dans laquelle l'écrivain le décrit à John Marks, traducteur britannique de *Voyage au bout de la nuit* : « Il a le sens de la création. Il sait comment se forment et se passent les choses. Il est familier des grands secrets.[188] » Céline attribue donc initialement à Élie Faure un savoir qui leur est donné en partage, et dont la possession les distingue du tout-venant ; on peut de ce point de vue rappeler que l'historien de l'art a participé à la première guerre mondiale en tant que médecin, ce qui lui donne sa place parmi les « initiés, très rares[189] » auxquels Céline faisait allusion dans une lettre de 1929. Les termes dans lesquels l'écrivain témoigne en juillet 1933 de son admiration pour l'analyse de *Voyage au bout de la nuit* que vient de faire paraître Élie Faure renforcent cette opposition entre les deux hommes et la masse des adversaires incapables que Céline leur donne : « Vous allez bien plus loin que moi dans la vérité. […] Les autres parlent comme des bûches. Ils ne “savent” pas. Nous, Élie, nous “savons” que ce qu'ils racontent n'a pas de sens – aucun sens – Ils meurent sans le savoir.[190] »

---

[187] *op. cit.*, p. 12.
[188] *Lettres*, p. 442.
[189] *op. cit.*, p. 289.
[190] *op. cit.*, p. 389.

Ces lignes rendent plus sensible encore la violence avec laquelle, en juillet 1935, Céline refuse brutalement à l'historien de l'art ce savoir rare et singulier sur lequel il faisait initialement reposer leur amitié :

> Vous le dites, je vous aime beaucoup, mais je ne vous comprend pas toujours. Vous n'êtes pas du peuple, vous n'êtes pas vulgaire, vous êtes aristocrate, vous le dites. Vous ne savez pas ce que je sais. Vous avez été au lycée.
> *Vous n'avez pas gagné votre pain avant d'aller à l'école.* Vous n'avez pas le droit de me juger, vous ne savez pas. Vous ne savez pas tout ce que je sais. Vous ne savez pas ce que je veux, vous ne savez pas ce que je fais. Vous ne savez pas quel horrible effort je suis obligé de faire chaque jour, chaque nuit, surtout, pour tenir seulement debout, pour tenir ma plume. Quand vous serez à l'agonie, vous me comprendrez entièrement et là seulement. Je parle le langage de l'intimité des choses. Il a fallu que je l'apprenne, que je l'épelle d'abord. J'ai tout jaugé. Rien de ce que je dis n'est gratuit. Je sais.[191]

Cette lettre, qui précède de quelques années la parution des pamphlets mais aussi de près d'un an celle de *Mort à crédit*, témoigne par ses répétitions brutales et presque forcenées d'une crispation naissante sur la question du savoir : Céline y revendique un savoir absolu, et repousse désormais son correspondant de l'autre côté de la barrière qui les isolait autrefois tous deux de la masse des ignorants. Ce renversement est d'autant plus remarquable que l'écrivain emprunte à l'historien de l'art les termes dans lesquels il affirme sa supériorité sur lui. On voit en effet dans *L'Art moderne* Élie Faure écrire du peintre Pierre Bonnard qu' « il est dans l'intimité de la vie générale[192] », « fluide et fuyant ainsi que la force secrète qui circule au dedans des choses[193] » ; il décrivait déjà quelques pages plus tôt Camille Pissarro comme « le poète le plus discret de l'intimité des choses[194] ».

d) Une nouvelle érudition

L'écrivain en vient ainsi souvent dans les pamphlets à donner une image de lui-même qui se rapproche de celle que les lettres de 1916 lui permettaient de renvoyer. Cet *ethos* de savant qui tranche autant avec la posture d'ignorance adoptée dans *Casse-Pipe* qu'avec le comique qui préside à la description des *inventeurs ambigus*[195] que Ferdinand côtoie dans *Mort à crédit* puis dans *Guignol's Band* s'accompagne de la reprise de l'un des thèmes centraux des écrits médicaux : on voit en effet ressurgir dans les pamphlets l'opposition entre une science routinière qui fait le jeu de

[191] *Lettres*, p. 461.
[192] Faure, *L'Art moderne*, *op. cit.*, p. 192.
[193] *ibid.*
[194] *op. cit.*, p. 198.
[195] J'emprunte cette expression à la section du livre d'Yves Pagès *Les fictions du politique chez L.-F. Céline* intitulée « L'inventeur ambigu ».

la maladie et un savoir d'un type nouveau, désireux d'éradiquer cette dernière, mais dont les forces du mensonge s'ingénient à empêcher l'émergence. Le faux savoir des savants institutionnels est d'autant plus redoutable dans *L'École des cadavres* que la reconnaissance dont il bénéficie sert de paravent à la domination juive :

> Bien entendu, à part très rares et très courageuses exceptions, les savants de la Science Officielle, presque tous juifs ou francs-maçons, nient purement et simplement l'existence de la race juive. Pour couper encore plus court à toute controverse périlleuse, ils trouvent encore plus expédient de nier purement et simplement l'existence des Races et de la Race blanche aryenne, bien sûr, en particulier. « Pas plus d'Aryens que de beurre au cul. » Tel est le slogan de la Science Officielle. (C'est-à-dire judéo-maçonne).[196]

C'est à cette science volontairement aveugle que Céline oppose un second type de discours. Alice Kaplan et Régis Tettamanzi ont montré dans leurs ouvrages respectifs comment Céline s'approprie dans les pamphlets des chiffres, des statistiques ou des citations qu'il puise dans de nombreuses publications antisémites des années trente. Ces données, qu'il n'hésite pas à modifier à sa guise, lui permettent de présenter ses écrits comme une simple synthèse ayant vocation à résumer les principales conclusions auxquelles est parvenue une science nouvelle :

> Je ne vais pas rabâcher, tout ceci est raconté par les Juifs eux-mêmes, depuis le Talmud, en de nombreux, copieux ouvrages, que certains Aryens, trop rares, se sont donné la peine de lire, d'analyser, de résumer pour vous. J'ose me citer : *Bagatelles pour un Massacre* vous renseignera, je crois, assez bien sur l'importance de la question, son actualité, ce qui nous attend. Tout cela est écrit. Je n'ai rien découvert. Aucune prétention. Simple vulgarisation, virulente, stylisée. La judéologie est une science, l'étude de la maladie juive du monde, du métissage aryano-juif, de la mosaïque mandelienne, de la cancérisation mandelienne du monde actuel.[197]

L'éloge de cette science dont l'écrivain se présente comme un modeste relais renvoie d'autant plus aux lettres de 1916 que l'on voit ici Céline donner de manière très exceptionnelle – et avec une désinvolture surprenante, tant les pamphlets ne cessent d'opposer le savoir authentique acquis par l'expérience au savoir de façade transmis par la lecture –, une origine livresque à son propre discours de vérité :

> Pour conclure, procurez-vous les livres des auteurs anti-juifs que je vous signale – vous ne regretterez pas vos 5, 10 ou 15 francs. – Vous ferez vivre ces vaillants, les seuls dans le monde actuel qui défendent encore votre peau, votre race, votre liberté. Faites une économie sur votre apéritif. Vous vous ferez du bien deux fois.

[196] *L'École des cadavres*, p. 463 sq.
[197] *op. cit.*, p. 355 sq.

> Ayant retenu l'essentiel de ces magnifiques ouvrages, vous en saurez autant que moi sur la question juive. Ce n'est pas très difficile. Érudition peu coûteuse.[198]

Régis Tettamanzi rappelle cependant que malgré les références ici mises en avant, les pamphlets de Céline sont loin de se réduire à un « palimpseste de la haine antijuive[199] » ou à une simple compilation d'éléments puisés dans la littérature des officines antisémites. L'importance centrale que ces textes accordent au lyrisme dans la lutte qu'ils invitent à mener contre les Juifs permet de nouveau de mesurer ce qui fait leur singularité.

3) Le renouveau lyrique

La crainte de voir la France « stérilisée de tout lyrisme[200] » est en effet exprimée de manière récurrente dans les pamphlets : c'est elle qui conduit par exemple Céline à formuler dans *Bagatelles pour un massacre* ses premières attaques contre la traduction, pratique qui contribue selon lui à accélérer le métissage mortel dont la littérature est le terrain :

> Puisque tous ces balbutieurs, ces pontifes emmaillotés sont foutrement incapables de réveiller le goût des masses pour l'émotion authentique, en avant toutes les « traductions ! » Pourquoi se gêner ?... Standardisons ! le monde entier ! sous le signe du livre traduit ! du livre à plat, bien insipide, objectif, descriptif, fièrement, pompeusement robot, radoteur, outrecuidant et nul. Le livre pour spectateur tout cuit de cinéma, pour amateur de théâtre juif, de peinture juive, de musique judéo-asiatique internationale... Le livre éteignoir d'esprit, d'émotion authentique, le livre du *Chat qui pêche*, à la Wicki Baum... le livre pour l'oubli, l'abrutissement du goye, qui lui fait oublier tout ce qu'il est, sa vérité, sa race, ses émotions naturelles, qui lui apprend mieux encore le mépris, la honte de sa propre race, de son fond émotif, le livre pour la trahison, la destruction spirituelle de l'autochtone, l'achèvement en somme de l'œuvre bien amorcée par le film, la radio, les journaux et l'alcoolisme.[201]

Contre ces traductions mortifères qui contribuent à transformer les Français en êtres « anti-artistes, anti-lyriques, déchansonnés[202] », les pamphlets font de la redéfinition du lyrisme l'une des conditions nécessaires du « réveil des indigènes[203] » qu'ils espèrent provoquer. Céline continue de ce point de vue à emprunter à la pensée d'Élie Faure pour mieux la renverser. L'écrivain accorde en effet au lyrisme une place qui ressemble à celle que lui reconnaît l'historien de l'art lorsqu'il fait de cette notion, comme par exemple dans son étude consacrée à Montaigne, le « but unique à la vie[204] »

---

198 *op. cit.*, p. 358
199 Tettamanzi, *op. cit.*, p. 21.
200 *Bagatelles pour un massacre*, p. 131.
201 *op. cit.*, p. 173.
202 *op. cit.*, p. 217.
203 *op. cit.*, p. 51.
204 Faure, *Montaigne et ses trois premiers-nés*, *op. cit.*, p. 327.

et la seule « réalité au monde[205] » ; mais il reproche également à l'auteur de *L'Esprit des formes* de faire jouer à l'amour un rôle qui empêche ce lyrisme de triompher. Élie Faure voit en effet dans l'amour l'une des sources de la puissance créatrice. C'est ce qui conduit Céline à intenter à l'historien de l'art un véritable procès en féminité : Élie Faure est à ses yeux coupable de se fourvoyer dans le sentiment, et de faire étouffer sous le poids du mensonge que représente l'amour cette *émotion* à laquelle ses écrits reconnaissent pourtant une valeur fondamentale.

a) La féminité d'Élie Faure

Dans une lettre qu'il lui adresse au mois d'août 1935, Céline fait simultanément grief à l'historien de l'art des idées qu'il défend et de la langue dans laquelle il les exprime. Dans ces deux domaines, l'écrivain l'accuse de manquer de virilité :

> Mais bien sûr que j'ai raison, dix mille fois raison ! « L'amour » n'est pas un propos d'homme, c'est une formule niaise pour gonzesse ! L'Homme va au fond des choses, y reste, s'installe, y crève. Vous n'avez pas un langage d'ouvrier, vous êtes emmenés par les femmes, vous parlez femme et midi. En avant la barcarolle ![206]

L'amour, ce sentiment « dégueulasse[207] » dont Robinson faisait le mensonge par excellence dans les dernières pages de *Voyage au bout de la nuit*, est une notion centrale de la pensée d'Élie Faure. L'historien de l'art postule en effet une véritable équivalence entre l'amour et le geste artistique : « Il y a, entre l'amour et la puissance créatrice une identité de substance que les poètes sentent tous, parce que tour à tour ces deux forces se contrarient ou s'annihilent l'une l'autre ou s'exaltent l'une par l'autre suivant les circonstances et le moment.[208] » Élie Faure fait ainsi de l'amour une force susceptible de donner à l'œuvre d'art une valeur qu'elle ne peut atteindre sans son apport. S'il lui attribue un rôle aussi central, c'est qu'il voit en lui l'une des expressions les plus hautes et les plus pleines de ce qu'est l'humanité : « On ne peut dire que ceci, qui suffirait, si la plupart d'entre nous avaient des yeux pour voir et des oreilles pour entendre : là où est l'amour, si léger, si superficiel, si fugitif qu'on le veuille, là est l'homme.[209] » L'amour, qui semble posséder un pouvoir de révélation unique, détient ainsi de concert avec l'œuvre d'art le privilège de donner enfin à voir cet être fuyant et insaisissable qu'est l'homme.

---

[205] *ibid.*
[206] *Lettres*, p. 463.
[207] *Voyage au bout de la nuit*, p. 493.
[208] Faure, *L'Esprit des formes, op. cit.*, p. 351.
[209] *op. cit.*, p. 353.

Dans les toutes premières lignes de *Mea Culpa*, c'est à l'expansion du communisme qu'un tel rôle revient. Céline affirme en effet que son progrès doit nécessairement finir par dissiper certaines illusions tenaces :

> Ce qui séduit dans le Communisme, l'immense avantage à vrai dire, c'est qu'il va nous démasquer l'Homme, enfin ! Le débarrasser des "excuses". Voici des siècles qu'il nous berne, lui, ses instincts, ses souffrances, ses mirifiques intentions... Qu'il nous rend rêveur à plaisir... Impossible de savoir, ce cave, à quel point il peut nous mentir !... C'est le grand mystère.[210]

Cet effet que Céline attribue ici au communisme est évidemment l'un de ceux que ses écrits visent à produire. C'est ce qu'indique par exemple la mission que l'écrivain impose à l'observateur scrupuleux dans *Bagatelles pour un massacre* : « Forcer l'homme toujours escroc, le meilleur, le plus pur, la dupe, hors de son brouillard avant qu'il vous enveloppe de même...[211] » Or, les phrases sur lesquelles s'ouvre *Mea Culpa* sont précédées d'une épigraphe dans laquelle Céline invoque un sentiment bien différent de celui dont Élie Faure fait l'éloge : « "Il me manque encore quelques haines. Je suis certain qu'elles existent." » Le dispositif textuel suggère ainsi que Céline attribue à la haine des pouvoirs très similaires à ceux qu'Élie Faure reconnaît à l'amour : c'est la haine qui permet chez Céline de démasquer cet homme que l'amour ne contribue au contraire qu'à cacher. Attaquer Élie Faure sur sa féminité supposée, c'est donc d'abord lui reprocher d'attribuer une puissance de révélation à une force qui constitue en réalité le mensonge ultime ou le faux-semblant suprême.

L'importance et la valeur que l'historien de l'art accorde à cette notion sont cependant telles qu'il en vient à réfuter explicitement la vision célinienne de l'amour, dans une lettre adressée à sa fille en mai 1937 : « Non, Céline n'a dit sur l'amour qu'une part très faible de vérité. L'attrait sexuel est sans doute le seul mobile, dès lors à quoi bon le salir ? Mieux vaut le sublimer, et c'est ce qu'ont fait les hommes, et cultiver l'illusion qu'il procure, dût-elle conduire au meurtre.[212] » De même que la recherche de la sensation esthétique, l'amour trouve pour Élie Faure son origine dans une « puissante poussée de l'instinct sexuel[213] » ; mais le sentiment, pour n'être que secondaire, ne doit pas pour autant être ravalé au rang de mensonge. Il permet au contraire d'atteindre un degré de vérité plus élevé que celui auquel permet d'accéder la pulsion dans laquelle il s'enracine : « En tout cas, Céline n'a pas raison, car l'amour, durable ou non, crée une réalité seconde, qu'il n'a pas vue et ne verra probablement jamais. Et c'est cette réalité, forme de l' "ardeur à vivre" dont tu parles, qui

[210] *Mea Culpa*, p. 3.
[211] *Bagatelles pour un massacre*, p. 114.
[212] Faure, Élie, « Correspondance », *Œ.C. III*, p. 1135.
[213] Faure, *Équivalences*, *op. cit.*, p. 785.

seule donne un sens à la vie. En d'autres termes, la seule réalité, c'est l'illusion.[214] » L'amour est donc pour Élie Faure ce qui permet à l'homme de s'élever au rang d'artiste en créant du vrai à partir du faux. C'est parce que Céline a selon lui renoncé à cette entreprise que l'historien de l'art lui refuse dans cette même lettre le premier rang parmi les écrivains : « Je préfère Stendhal à Céline, et Shakespeare, tout de même.[215] »

Cette divergence de vues explique en partie la réaction de Céline à la lecture de *Mort à crédit* que développe Élie Faure dans les semaines qui suivent la parution du roman. L'historien de l'art s'ouvre dès juin 1936 dans une lettre à l'écrivain Dominique Braga de la déception occasionnée chez lui par ce livre : « Avez-vous lu le nouveau Céline ? Il y a de beaux passages, mais il piétine trop dans la merde. Il s'y complaît visiblement. Il est encore plus scatologique qu'érotique. Et ce n'est pas peu dire.[216] » Élie Faure envoie cependant à Céline dans les mêmes semaines une lettre dans laquelle il fait l'éloge des « aventures érotiques[217] » que contient son second roman, « qui ont l'avantage d'aérer et de spiritualiser l'atmosphère quand l'odeur de caca y domine[218] ». C'est donc moins sa façon de malmener l'amour que la construction de son roman qu'il reproche à l'écrivain : « je crois que l'ensemble du livre gagnerait à être moins massif – je ne dis pas plus court – à ne pas s'encombrer de répétitions ordurières (ce mot pris dans un sens nullement péjoratif), à se libérer un peu de l'atmosphère d'obsession qui s'en dégage.[219] » Malgré les précautions prises par l'historien de l'art pour clarifier le sens de son propos, Céline paraît confondre les réserves dont il lui fait part concernant l'omniprésence des thèmes scatologiques avec une préciosité naïve qui le conduirait à rejeter sa façon de démystifier l'amour. C'est du moins ce que laisse entendre le portrait que l'écrivain dresse d'Élie Faure dans un passage de *Bagatelles pour un massacre* où il évoque les rares contemporains qui trouvent grâce à ses yeux : « Élie Faure, bien qu'à mi-youtre, si franc-maçon me passionne, sauf quand il parle d'amour, alors il déconne à pleine bourre, il se met à peser d'un seul coup plusieurs tonnes de merde gaffeuse, comme presque tous les enjuivés lancés dans le sentiment.[220] » Le point de crispation que constitue la conception de l'amour défendue par l'historien de l'art est rendu d'autant plus sensible dans ce passage que l'antisémitisme s'y greffe – et que le décès d'Élie Faure, intervenu quelques semaines avant la publication de *Bagatelles pour un massacre*, donne à ces attaques une dimension plus dérangeante encore.

---

[214] Faure, « Correspondance », *op. cit.*, p. 1135.
[215] *ibid.*
[216] *op. cit.*, p. 1127.
[217] *Lettres*, p. 499.
[218] *ibid.*
[219] *op. cit.*, p. 500.
[220] *Bagatelles pour un massacre*, p. 201.

b) Le lyrisme ordurier

C'est dans le même texte que Céline répond aux reproches qui lui ont souvent été faits au moment de la parution de *Mort à crédit* : « Écrire pourtant de cul de bite, de merde, en soi n'est rien d'obscène, ni vulgaire. La vulgarité commence, Messieurs, Mesdames, au sentiment, toute la vulgarité, toute l'obscénité ! au sentiment ![221] » L'écrivain opère ici un renversement polémique. Pour lui, rien de ce qui est vrai ne saurait être obscène, au contraire : il n'y a de vulgaire que ce qui est faux ou mensonger. L'amour devient ainsi sous sa plume l'obscénité par excellence, comme il l'était déjà dans les dernières pages de *Voyage au bout de la nuit*. Cette idée doit distinguer Céline des autres écrivains : ces derniers se montrent en effet systématiquement incapables de tirer les conséquences du basculement qu'elle implique. C'est ce qui empêche leurs romans de s'élever au rang d'œuvres d'art :

> Sans atrocement gaffer, ils ne peuvent se risquer, se mêler de la moindre reproduction émotive. La honte vous monte à les observer, s'ébrouer, patauger dès qu'ils s'aventurent dans les moindres expressions de sentiments les plus naturels, les plus élémentaires, c'est alors une abjecte écœurante catastrophe. Indécents, grossiers, pétardiers, ils s'ensevelissent instantanément sous une avalanche de balourdises et d'obscénités. A la moindre incitation sentimentale ils gonflent, ils explosent en mille excréments infiniment fétides.[222]

Parce qu'elle ne s'appuie pas sur la moindre vérité, la délicatesse supposée finit nécessairement par dégénérer en la plus infâme des immondices. Quelques pages plus loin, Céline greffe sur ce reproche le racisme qui informe la conception de l'art qu'il défend dans les pamphlets : il accuse la littérature française de contribuer à l'extinction de la race aryenne en préférant, avec Racine et l'impératif classique de bienséance, l'obscénité qui s'ignore à l'ordure sublimée :

> Racine ? Quel emberlificoté tremblotant exhibitionniste ! Quel obscène, farfouilleux, pâmoisant chiot ! Au demi-quart juif d'ailleurs !... Regardez les bêtes sauvages un petit peu, toujours nobles, toujours pudiques... Mais les lapins en clapiers, les chiens en chenils, les porcs dans leurs bauges, en voilà des êtres qui parlent, rêvent, pensent, agissent pour l'Amour ! Toute la pourriture, la servitude des races commence, s'achève par l'amour, les « tournois », les émois, les sussurages de l'Amour !... Un bon coup d'alcool par là-dessus et c'est l'écroulement ! Les voici bien abâtardis, bien mûrs pour tous les esclavages, pourvu qu'ils s'enculent encore et toujours plus et plus toujours... dans tous les chenils, les clapiers qu'on leur présente... vautrés dans leurs arguties, dans leurs arabesques d'Amour, ils exultent !... C'est leur paille !... Il n'existe à parler franc qu'une seule obscénité. Mais celle-ci élémentaire, inexorable, biologique infiniment corruptrice, c'est le « Parlez-moi d'amour » putréfiant. Rien ne lui résiste. Tout s'en trouve, en

[221] *op. cit.*, p. 205.
[222] *op. cit.*, p. 168.

> très peu de temps, corrompu, vermoulu, « muflisé » à jamais... C'est la vraie « débauche »... L'effrénée putasserie des sentiments et des mots doit se payer en définitive très cher, se solder par de très cruels supplices.[223]

C'est pour mettre un terme à la dégénérescence favorisée par cette boursouflure amoureuse que Céline revendique un lyrisme singulier qui substitue l'émotion au sentiment. Cette rupture doit mettre un terme à plusieurs siècles de débâcle littéraire et biologique :

> Les écrivains, comme les écrivaines, pareillement enfiotés de nos jours, enjuivés domestiqués jusqu'aux ventricules depuis la Renaissance, n'ont de cesse, s'évertuent, frénétiques au "délicat", au "sensible", à "l'humain"... comme ils disent... Dans ce but, rien ne leur paraît plus convaincant, plus décisif, que le récit des épreuves d'amour... de l'Amour... pour l'Amour... par l'Amour... tout le "bidet lyrique" en somme... Ils en ont plein les babines ces croulants dégénérés maniéreux cochons de leur "Amour" !...[224]

Céline envisage d'ailleurs son avenir personnel avec une relative sérénité : « Personnellement, il me sera possible, sans doute, de me défendre encore pendant quelque temps, grâce à mon genre incantatoire, mon lyrisme ordurier vociférant, anathématique, dans ce genre très spécial, assez juif par côtés, je fais mieux que les Juifs, je leur donne des leçons. Cela me sauve.[225] » Les adjectifs choisis par l'écrivain pour caractériser son lyrisme sont remarquables : la logique de renversement à l'œuvre dans tout ce discours polémique culmine dans cette définition oxymorique. Élie Faure voyait dans l'amour une illusion noble car susceptible de donner un sens à la vie ; dans les pamphlets où « toutes les laideurs veulent dire toutes quelque chose[226] », c'est l'immondice qui devient le foyer d'une signification cachée. Il revient ainsi à l'écrivain d'opérer un travail de sublimation dont la fonction n'est plus de faire surgir le vrai à partir du faux, mais de donner une valeur nouvelle à ce qui paraissait abject avant d'avoir été saisi par l'écriture. C'est ce que permet entre autres d'accomplir ce « style émotif » que Céline commence à revendiquer dans les mois qui suivent la parution de *Mort à crédit* :

> La grossièreté n'est supportable qu'en langage parlé, vivant, et rien n'est plus difficile que de diriger, dominer, transposer la langue parlée, le langage émotif, le seul sincère, le langage usuel, en langue écrite, de le fixer sans le tuer... Essayez... Voici la terrible « technique » où la plupart des écrivains s'effondrent, mille fois

[223] *op. cit.*, p. 205 sq.
[224] *op. cit.*, p. 205
[225] *op. cit.*, p. 193.
[226] *op. cit.*, p. 270.

> plus ardue que l'écriture dite « artiste » ou « dépouillée », « standard » moulée, maniérée, que l'on apprend branleux en grammaire de l'école.[227]

Les qualités que Céline s'attribue ici sont très similaires à celles que lui reconnaissait Élie Faure dans son article consacré à *Voyage au bout de la nuit*. L'historien de l'art mettait en effet en 1933 le premier roman de Céline à l'origine d'un renouvellement aussi radical que salutaire des formes littéraires : « Il n'y avait plus, hier encore, qu'un style "artiste", et aussi un style classique hélas ! que Céline a barbouillé d'excréments, pour notre salut.[228] » Le rôle que les écrits de l'historien de l'art reconnaissent à l'amour continue cependant d'alimenter les attaques formulées par Céline dans les pamphlets : après avoir renversé la pensée du métissage exprimée dans *Les Trois Gouttes de sang* pour faire de l'esthétique le terrain d'un combat raciste, et avoir dénié à Élie Faure tout savoir, l'écrivain s'empare de la pensée de la civilisation exposée dans *L'Esprit des formes* pour procéder à une redéfinition de ce communisme qu'il accuse l'historien de l'art de trahir.

C/ Le communisme créateur

Si la notion d'*amour* est au centre des discussions qui opposent Céline à Élie Faure, c'est aussi parce qu'elle joue un rôle central dans la pensée de la civilisation défendue par ce dernier. L'histoire de toute civilisation est en effet selon lui structurée par ce qu'il appelle un « grand rythme » – titre qu'il donne au premier chapitre de *L'Esprit des formes* : « Depuis les origines de l'histoire, c'est un processus alternant de synthèses et d'analyses qui vont d'une intégration par l'amour à une désintégration par la connaissance et de cette désintégration par la connaissance à une intégration par l'amour.[229] » Chaque civilisation traverse ainsi successivement deux phases : la première s'apparente à une période de construction, dans laquelle l'amour est le ferment d'une communion qui se manifeste par des entreprises de création collective dont le Parthénon antique et la cathédrale française des XIIe et XIIIe siècles sont les exemples les plus notables ; la seconde est une période dans laquelle l'esprit critique succède à l'amour et entraîne une remise en cause des fondements du groupe, laquelle conduit l'individu à émerger de l'ensemble indifférencié auquel il appartenait jusque-là. Ainsi s'opère le passage « d'une forme de civilisation collective à une forme de civilisation individuelle[230] », de laquelle une nouvelle forme de civilisation collective finira à son tour par émerger. Élie Faure fait de ce « grand rythme » la traduction à l'échelle du groupe des

[227] *op. cit.*, p. 204.
[228] Faure, *Regards sur la terre promise*, *op. cit.*, p. 662.
[229] Faure, *Équivalences*, *op. cit.*, p. 790.
[230] Faure, *L'Esprit des formes, op. cit.*, p. 275.

phases successives que traverse l'amour à l'échelle d'une vie : « Une communion qui succède à une autre dans l'instinct diffus de l'espèce ressemble à un amour qui succède à un autre amour dans le cœur de l'individu. La phase critique qui sépare un amour de l'autre est abolie. La phase constructive s'ouvre.[231] »

C'est à cette « phase constructive » que correspond l'essor de la religion, forme supérieure de l'amour. Élie Faure lui reconnaît un rôle de premier plan. Il voit en effet dans le développement du sentiment religieux une force sans égale qui permet aux hommes d'œuvrer ensemble aux réalisations collectives les plus hautes. Ces dernières n'empêchent cependant pas le déclin ultérieur de la religion, suivant une loi impérieuse que l'historien de l'art doit mettre au centre de ses réflexions : « l'alternance grandiose de l'illusion religieuse qui dresse les temples dans une fureur d'amour et de la connaissance critique qui les renverse pour ouvrir, par une enquête minutieuse, d'autres chemins à l'esprit, reste une réalité permanente, et décisive à mon sens[232] ». Céline présente dans les pamphlets cette vertu civilisatrice qu'Élie Faure attribue à l'amour comme une illusion : elle témoigne selon lui d'une inexcusable méconnaissance de l'homme, qui discrédite dans le même mouvement la pensée et les engagements politiques de l'historien de l'art. L'écrivain rencontre cependant dans ses écrits, auxquels il multiplie les allusions sur ce sujet, un certain nombre d'idées qu'il fait servir à l'étonnante redéfinition polémique du communisme à laquelle il procède. Les pamphlets présentent en effet comme voué à l'échec le communisme soviétique, dont Céline reproche à Élie Faure et à une partie des écrivains français d'être des relais naïfs. Le matérialisme auquel l'écrivain l'assimile est accusé d'abrutir l'homme et de détruire toute la poésie qui existe en lui. La phase d' « intégration par l'amour » que l'historien de l'art voit poindre ne peut à ce titre prétendre être à l'origine d'une forme nouvelle de civilisation : les vertus que le communisme exalte sont au contraire jugées par Céline coupables de précipiter la disparition des Aryens. L'écrivain entend ainsi leur opposer un tout autre communisme, auquel il donne les apparences d'une religion de la création.

1) Du style à la civilisation

C'est à regret qu'Élie Faure se trouve contraint de recourir dans *Les Trois Gouttes de sang* à un terme auquel il ne parvient cependant pas à trouver de substitut satisfaisant : « “civilisation” est un mot, et même, un mauvais mot[233] ». Ce mot qui ne recouvre qu'imparfaitement le phénomène

[231] *ibid.*
[232] *op. cit.*, p. 29.
[233] Faure, *Les Trois Gouttes de sang*, *op. cit.*, p. 372.

qu'il est supposé permettre de désigner est d'ailleurs récurrent sous la plume de l'historien de l'art. Il en propose une définition dans l'introduction de son livre *La Conquête* :

> C'est le style entier et décisif qu'un peuple, à l'heure où la vie le traverse, inflige à ses formes sociales, poétiques, morales, guerrières, hors de toute organisation extérieure et visant un but défini, de toute préparation pédante et prévoyante, en artiste et en conquérant, enivré de sa tâche et indifférent à la mort.[234]

Cette définition permet de comprendre que l'histoire de l'art telle que la conçoit Élie Faure s'apparente à une histoire des civilisations. Ces dernières n'existent en effet que dans la mesure de leur capacité à donner une forme homogène et singulière à l'ensemble de leurs productions, qu'il s'agisse d'art, d'idées ou d'institutions. De ce point de vue, l'artiste joue un rôle privilégié : le renouvellement du style à l'origine duquel ses œuvres sont susceptibles de se trouver conduit Élie Faure à faire de lui le véritable père de la civilisation. Telle est d'ailleurs l'une des vertus que l'historien de l'art reconnaît à Céline au moment de la publication de *Voyage au bout de la nuit* : le style novateur qu'il découvre chez l'écrivain l'amène à décrire son premier roman comme l'un des signes avant-coureur annonçant l'émergence d'une nouvelle forme de civilisation.

a) La toute-puissance du style

Comme le rappelle Dominique Dupuis-Labbé, aux yeux d'Élie Faure « l'Égypte ou la Chine sont plus civilisées que l'Amérique qui cherche encore un style qui lui soit propre au début du XXe siècle[235] ». La notion de *style* ne désigne donc pas seulement chez l'auteur de *L'Esprit des formes* la manière particulière d'un artiste ; elle renvoie le plus souvent à une réalité collective, un « état momentané d'équilibre[236] » qui « définit l'époque et le sol[237] » et « ne peut se définir que par la constance de ses rapports avec le pays et la race[238] ». L'histoire de l'art telle que la pratique Élie Faure fait ainsi du style l'incarnation de l'esprit d'une civilisation. À cet égard, elle a vocation à se substituer à l'histoire traditionnelle, laquelle restera condamnée à ne pouvoir rendre que partiellement compte de l'évolution d'un peuple tant qu'elle croira ne devoir accorder qu'une place secondaire à l'étude de sa production artistique. Aux yeux d'Élie Faure, les fragments, les vestiges ou les ruines pour lesquels il se passionne sont au contraire les seules réalités qui permettent de se faire une idée juste de ce que pouvaient être les civilisations aujourd'hui disparues : « Hors

[234] Faure, *La Conquête*, *Œ.C. III*, p. 62.
[235] Faure, Élie, *Histoire de l'art*, Paris, Bartillat, 2010, p. XII.
[236] *ibid.*
[237] Faure, *Équivalences*, *op. cit.*, p. 787.
[238] Faure, *L'Esprit des formes, op. cit.*, p. 416.

l'expression lyrique de son émotion, la stylisation poétique, plastique ou musicale de sa sensibilité, un peuple ne laisse rien.[239] » D'un ouvrage à l'autre, l'importance capitale que l'historien de l'art accorde à la création paraît d'ailleurs favoriser un glissement : la civilisation, présentée comme un phénomène multiforme dans la définition qu'en proposait *La Conquête*, est décrite dans d'autres textes comme un phénomène plus strictement esthétique.

Élie Faure attribue en effet à l'art un rôle décisif dans la formation des groupes sociaux. Selon lui, c'est l'art qui permet de manière privilégiée d' « établir dans la société qu'il constitue et dans l'esprit de chacun de ses membres, un ordre au moins rudimentaire[240] ». C'est donc lui qui permet à une civilisation donnée d'advenir et de durer : son influence est bien plus manifeste que celle de toutes les autres composantes par lesquelles on pourrait être tenté d'expliquer l'apogée ou le déclin d'un peuple. Il faut en conséquence accorder à la création artistique un statut particulier, et restreindre l'acception du terme *civilisation* : « Si l'art demeure, en effet, c'est qu'il est seul à réunir, alors que la morale au contraire divise. Toute civilisation vraie est un phénomène lyrique où montent et règnent ensemble la connaissance et le devenir.[241] » Cette équivalence entre lyrisme et civilisation explique d'autant mieux l'importance que Céline attribue au lyrisme dans les pamphlets que pour l'historien de l'art, c'est aussi dans la mesure où une civilisation se trouve nécessairement sous la menace d'un effondrement que les œuvres d'art possèdent un statut particulier :

> La civilisation est un phénomène lyrique et non pas moral ; dynamique et non pas statique, non une discipline définie d'avance, mais un drame violent, cahotique dans ses éléments qui se heurtent et se déchirent, ordonné dans l'apparence qu'il prend au sortir du héros ou du peuple héroïque qui a la puissance incroyable de l'exprimer un moment. Un équilibre lumineux entre deux ténébreux abîmes d'anarchie. Un ordre provisoire dans les esprits, les sociétés qu'il traverse, définitif dans les œuvres qu'il laisse, éternel parce que vivant.[242]

Seule l'œuvre d'art peut à la fois permettre à une civilisation donnée de se conformer à la vie et de prétendre à une part d'éternité. Élie Faure en vient ainsi à appuyer le dépassement de la pensée de Gobineau auquel il se livre en 1929 dans *Les Trois Gouttes de sang* sur une redéfinition du terme *civilisation*, dont il suggère qu'il gagnerait à être employé au sens d' « ordre esthétique[243] ». La civilisation ainsi entendue ne peut à nouveau qu'être issue du métissage : elle a besoin pour naître de l'élément lyrique apporté par le sang noir.

---

[239] Faure, *La Danse sur le feu et l'eau*, *op. cit.*, p. 185.
[240] Faure, *Équivalences*, *op. cit.*, p. 788.
[241] Faure, *L'Esprit des formes, op. cit.*, p. 448.
[242] Faure, *La Danse sur le feu et l'eau*, *op. cit.*, p. 185 sq.
[243] Faure, *Les Trois Gouttes de sang*, *op. cit.*, p. 371.

b) Des constructeurs aux polémistes

Il faut corrélativement reconnaître dans l'artiste le véritable père de la civilisation. La recherche de formes nouvelles constitue en effet aux yeux d'Élie Faure l'entreprise civilisatrice par excellence, par laquelle le créateur met un terme aux périodes de trouble qui ont préparé sa venue :

> Dans le désordre général, dans la rupture universelle d'équilibre, le besoin d'ordre et d'équilibre est plus impérieux que jamais. Il est naturel que l'artiste apparaisse surtout pendant ou immédiatement après les plus terribles époques, parce qu'il est l'homme d'ordre par excellence, le seul homme d'ordre qui soit. Son unique fonction est d'établir en lui-même, de reconnaître chez les autres artistes un besoin d'ordre analogue, et, par insensibles passages, de réunir son ordre propre à l'ordre des autres artistes, pour créer avec eux le style qui définit la civilisation.[244]

Mais le rôle décisif qu'Élie Faure reconnaît à l'artiste dans le processus de civilisation est double. Si le créateur pose les fondements de la civilisation, il peut en effet aussi mieux que tout autre contribuer à les saper :

> C'est l'artiste qui crée et développe et parachève, mine et dissout la civilisation, parce que c'est lui qui crée et développe et parachève, mine et dissout le style qui l'exprime et la résume dans ses directions les plus sensibles, ses mouvements les plus décisifs, selon ses plans les plus catégoriques et ses plus vivants profils.[245]

De même que l'artiste crée des rythmes nouveaux en brisant des rythmes anciens, il donne naissance à des formes de civilisation inédites en rompant avec un style devenu obsolète. Il peut donc aussi bien apparaître comme l'un de ces *Constructeurs* auxquels Élie Faure consacre l'un de ses ouvrages (« J'appelle Constructeurs ceux qui révèlent qu'un travail d'organisation s'ébauche dans une société détruite.[246] ») que se livrer à une entreprise susceptible de donner son élan à un processus inverse de désagrégation :

> Évidemment, l'esprit de parti se fait jour chez bien des artistes. Aristophane et Rabelais, Dante et Milton, Saint-Simon et Rousseau, Swift et Voltaire, Chateaubriand et Hugo, Goya et Daumier, Michelet et Carlyle, Nietzsche et Vallès. Mais prenez garde. Au fond, ce sont des polémistes. Leur œuvre incarne en des êtres réels, qu'ils nomment ou non, il n'importe, mais qui sont vivants, ou ont vécu, en des êtres écorchés vifs leur haine. Elle objective la haine. Elle en fait le sujet du drame. Elle choisit des saillies expressives pour concentrer le drame, l'accentuer, le caractériser, le circonscrire. Ils détruisent. Leur fureur brûle. Leur rire mord.[247]

---

[244] Faure, *La Danse sur le feu et l'eau*, *op. cit.*, p. 186.
[245] *op. cit.*, p. 185.
[246] Faure, *Les Constructeurs*, *op. cit.*, p. 9.
[247] Faure, *La Danse sur le feu et l'eau*, *op. cit.*, p. 201.

Dans la pensée d'Élie Faure, l'œuvre d'un artiste peut aussi bien tirer sa force de l'amour civilisateur décrit dans *L'Esprit des formes* que d'un sentiment qui lui est tout opposé, cette haine que l'on a vu Céline mettre à l'horizon de son projet pamphlétaire dès l'épigraphe de *Mea Culpa*. C'est ce qui fait la complexité de l'éloge de *Voyage au bout de la nuit* auquel se livre l'historien de l'art en 1933 : si son article salue la force destructrice du roman de Céline, c'est pour mieux le mettre à l'origine de l'une de ces phases d' « intégration par l'amour » qui doivent permettre à la civilisation de prendre une nouvelle forme collective.

c) « Hâter cette décomposition, voici l'œuvre »

« Nous voici parvenus par hasard devant une démonstration éclatante, bien qu'inespérée, de l'individualisme anarchique qui détruit les intelligences, et en même temps le corps social, creuset de ces intelligences[248] », écrit Élie Faure en ouverture de l'article intitulé « D'un voyage au bout de la nuit » qu'il publie dans *Germinal* en juillet 1933. C'est dans cette action ravageuse que l'historien de l'art fait résider la valeur du roman : la publication de *Voyage* ne permet pas seulement de mesurer que depuis *L'Assommoir*, « la décomposition d'un univers à bout de souffle[249] » s'est accentuée ; elle représente elle-même une étape décisive – et peut-être la dernière – de ce processus de désagrégation. Céline peut d'ailleurs avoir lui-même soufflé ces lignes à Élie Faure. Il lui exposait en effet un projet similaire quelques semaines avant la parution de l'article :

> Nous sommes tous en fait absolument dépendants de notre Société. C'est elle qui décide notre destin. Pourrie, agonisante est la nôtre. J'aime mieux ma pourriture à moi, mes ferments à moi que ceux de tel ou tel communiste. Je me trouve orgueilleusement plus subtil, plus corrodant. Hâter cette décomposition, voici l'œuvre. Et qu'on n'en parle plus ! Parade de morts. Qu'importe après tout la guitare ou le tympanon.[250]

L'ambition que revendique ici Céline semble destinée à prévenir toute volonté de voir en lui un « constructeur ». Elle n'empêche cependant pas Élie Faure d'estimer dans son article que *Voyage au bout de la nuit* pourrait marquer le terme de la phase de désintégration critique dont il a observé la progression. L'historien de l'art va même jusqu'à présenter le premier roman de Céline comme le point de départ possible d'un mouvement inverse conduisant l'individu à se fondre de nouveau dans un ensemble qui le dépasse.

---

[248] Faure, *Regards sur la terre promise*, *op. cit.*, p. 660.
[249] *ibid.*
[250] *Lettres*, p. 375.

Élie Faure se défend pourtant dans ce même texte de croire que la création artistique a vocation à modifier l'homme. Le rôle qu'il attribue à l'œuvre d'art est plutôt de contribuer à transformer les conditions dans lesquelles l'homme vit, de sorte qu'une nouvelle forme d'existence collective devienne possible :

> Mais non, ne me faites pas dire qu'il s'agit de refaire l'homme, de le rechristianiser, de le tolstoïser, que sais-je ? de « commencer par le dedans ». L'homme sera toujours le même, pétri de boue et de poussière, pétri de ciel, humain. Si vous voulez, non le changer certes, mais tirer parti de ce qu'il est, commencez par le nourrir. Il faut achever la libération des éléments chimiques qui composaient jadis l'âme passable que les économies sociales et les religions lui avaient faite jusqu'à présent, pour regrouper ces éléments dans un autre corps en gestation. Il faut le réintégrer tel qu'il est dans un nouvel ensemble.[251]

C'est dans cette perspective que *Voyage au bout de la nuit* peut-être considéré comme un ouvrage capital : Élie Faure voit dans le travail littéraire de Céline une tentative de renouvellement du style d'une telle ampleur qu'elle ne peut qu'annoncer la fin d'une époque où, à force d'individualisme, l'imitation a fini par le disputer à l'insignifiance. Ce roman constitue en ce sens le point de départ possible d'un mouvement de rénovation que l'historien de l'art appelle de ses vœux : « Recréons un style social. Il n'y a plus de style esthétique parce qu'il n'y a plus de style social.[252] » Élie Faure voit ainsi dans le style de *Voyage au bout de la nuit* auquel il ne trouve aucun équivalent l'amorce d'un mouvement susceptible de conduire à un nouvel accord, presque religieux, entre l'homme et l'univers :

> Combien d'années encore, combien de siècles pour réintégrer l'homme, si misérable, si grand, dans l'humanité et le monde ? Moins sans doute que pour la cristallisation bouddhique, ou chrétienne, dont chacune dura quelque mille ans. Moins, parce que l'humanité et le monde ont désormais, par le moyen de la machine, un système d'échange commun. Mais que cette réintégration se fasse quelque jour, il ne faut pas en douter, et si je sais lire, je crois bien que, malgré sa souffrance, et peut-être à cause de sa souffrance, Céline n'en doute pas.[253]

L'enthousiasme que *Voyage au bout de la nuit* suscite chez Élie Faure paraît cependant résulter en partie d'une interprétation du roman à laquelle les désaccords croissants avec Céline vont rapidement donner l'air d'un malentendu.

---

[251] Faure, *Regards sur la terre promise*, *op. cit.*, p. 661.
[252] *op. cit.*, p. 662.
[253] *ibid.*

2) Le communisme introuvable

Les attaques contre le communisme auxquelles l'écrivain se livre dans les pamphlets gagnent de ce point de vue à être confrontées aux écrits d'Élie Faure. Plusieurs allusions, dont certaines sont discrètes et d'autres plus manifestes, visent en effet des textes publiés par l'historien de l'art dans les mois qui précèdent la rédaction de *Bagatelles pour un massacre*. La comparaison entre les écrits des deux auteurs permet à cet égard de rendre plus intelligibles certains des termes parfois surprenants dans lesquels Céline porte ses coups. L'écrivain paraît en effet s'emparer de la conception des rapports entre art et civilisation développée par Élie Faure pour mieux s'attaquer à ses idées politiques et à ses engagements de l'époque – auprès par exemple de l'association des Amis de l'Espagne, pro-républicaine, dont il devient président en 1936. Céline voit notamment dans les éloges de la machine ou de l'art collectif auxquels se livre Élie Faure le signe d'une erreur capitale : il l'accuse, avec l'ensemble des écrivains ou des artistes français engagés à gauche, de ne pas voir que le matérialisme communiste constitue à la fois une négation de l'homme et une négation de l'art. Dans la logique des pamphlets, cette faute est impardonnable : elle fait le jeu des Juifs en précipitant la disparition du lyrisme aryen. C'est ce qui conduit Céline à opposer à ses adversaires un étrange communisme à la fois poétique et raciste qui doit permettre d'initier une nouvelle forme d'union esthétique entre les Français.

a) Systole, diastole

L'écrivain commence dès 1934 à exposer dans les lettres qu'il échange avec Élie Faure les idées qui deviendront deux ans plus tard la matière de *Mea Culpa*. Il reproche d'abord à l'historien de l'art d'avoir signé *L'Appel à la lutte* lancé par les Surréalistes à la suite des émeutes du 6 février 1934, avant de se livrer dans les semaines qui suivent à de virulentes attaques contre les écrivains communistes qui tentent, à la suite du « supercon Aragon[254] », de l'obliger à se positionner politiquement. À la question « Pour qui écrivez-vous ? » soumise à divers écrivains français en octobre 1933 par la revue *Commune* – mensuel publié par l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires –, Céline faisait en effet la réponse suivante, dans laquelle il tournait contre les écrivains communistes les idées d'Élie Faure en matière d'esthétique :

> Si vous demandiez pourquoi les hommes, tous les hommes, de leur naissance à leur mort ont la manie, ivrognes ou pas, de créer, de raconter des histoires, je comprendrais votre question. Il faudrait alors (comme à toute véritable question)

[254] *Lettres*, p. 417.

> plusieurs années pour y répondre. Mais Écrivain !!! biologiquement, n'a pas de sens. C'est une obscénité romantique dont l'explication ne peut être que superficielle.[255]

Ce court paragraphe, publié dans la revue en janvier 1934, y est suivi d'un commentaire d'Aragon. Ce dernier reproche à Céline d'avoir évité à la question, et finit par le sommer de prendre définitivement parti, quitte à se ranger « du côté des exploiteurs contre les exploités[256] ». L'auteur de *Voyage au bout de la nuit* ne conçoit pas qu'Élie Faure puisse faire cause commune avec ces écrivains « avides de rabaisser, de détruire, de salir, d'émonder le principe même de la vie[257] » : ils font injure aux idées que l'historien de l'art partage avec lui en matière d'esthétique. L'écrivain, qui les accuse déjà de vouloir le faire fusiller, considère d'ailleurs que sa réponse n'est qu'un prétexte à l'épanchement d'une haine dont *Voyage au bout de la nuit* constitue la véritable origine : « Tout est permis, sauf de *douter de l'Homme*. Alors, c'est fini de rire.[258] ». C'est cependant cette même conception de l'homme qui entraîne bientôt des désaccords plus violents avec Élie Faure.

Céline estime en effet que la doctrine communiste repose tout entière sur un mensonge relatif à la nature de l'homme. L'une des fonctions qu'il attribue à *Mea Culpa* est ainsi de contribuer à rétablir cette vérité que les Soviétiques et leurs soutiens s'ingénient à dissimuler :

> Les Russes baratinent comme personne ! Seulement qu'un aveu pas possible, une pilule qu'est pas avalable : que l'Homme est la pire des engeances !... qu'il fabrique lui-même sa torture dans n'importe quelles conditions, comme la vérole son tabès... C'est ça la vraie mécanique, la profondeur du système !...[259]

L'écrivain n'a pas attendu son voyage à Leningrad de l'été 1936 pour se convaincre que l'homme communiste n'existe pas plus que la prétendue libération à laquelle la révolution doit aboutir. Il reprochait en effet déjà à Élie Faure de faire fausse route un an auparavant, dans une lettre où il reprenait les termes employés par Aragon pour mieux contester ses idées :

> Le malheur en tout ceci c'est *qu'il n'y a pas de « peuple »* au sens touchant où vous l'entendez, il n'y a que des exploiteurs et des exploités, et chaque *exploité* ne demande qu'à *devenir exploiteur*. Il ne comprend pas autre chose. Le prolétariat héroïque égalitaire *n'existe pas*. C'est *un songe creux*, une FARIBOLE, d'où l'inutilité, la niaiserie de toutes ces imageries imbéciles, le prolétaire en cotte bleue, le héros de demain, et le méchant capitaliste repu à chaîne d'or. Ils sont aussi fumiers l'un que l'autre. Le prolétaire est un bourgeois qui n'a pas réussi. Rien de plus. Rien de

[255] *CC1*, p. 101.
[256] *op. cit.*, p. 102.
[257] *Lettres*, p. 418.
[258] *ibid.*
[259] *Mea Culpa*, p. 13.

> moins. Rien de touchant à cela, une larmoyerie gâteuse et fourbe. C'est tout.[260]

Céline refuse ici la conception marxiste de la lutte des classes : il postule au contraire un désir naturel de dominer et d'asservir qui rend illusoire l'établissement d'une société sans classe. S'il arrivait au pouvoir, le prolétariat se montrerait un oppresseur tout aussi féroce que celui que les communistes dénoncent :

> Un système social quelconque livré aux instincts magnifiques du peuple (*Humanité dixit*), système de n'importe quelle formule, la plus ingénieuse, la plus méticuleuse, la plus astucieuse, la mieux équilibrée, ne peut aboutir après huit jours, quinze jours de tentative qu'aux gigoteries sadiques, aux cirques de décapités, aux pitreries infernales genre Russie, genre Bela Khun, genre Barcelone, c'est écrit. C'est gagné d'avance.[261]

Le processus de réintégration dans un ensemble indifférencié dont Élie Faure voyait en *Voyage au bout de la nuit* le moment inaugural devient ainsi sous la plume de Céline un « infernal babillage à la fraternité des classes[262] ».

C'est d'ailleurs l'historien de l'art que l'écrivain semble de nouveau viser lorsqu'il s'en prend dans *Bagatelles pour un massacre* au film de Jean Renoir *La Grande illusion*, succès de l'année 1937 auquel il reproche de vouloir faire croire qu'une amitié entre un prolétaire français et un capitaliste juif est possible. Céline emploie à plusieurs reprises dans ce passage deux termes qu'il met en regard de façon à tourner en dérision cette fraternité mensongère : « Ah ! toujours plus “humain”... Systole d'ouvrier, diastole de juif... ventricule contre ventricule... Le même cœur, le cœur même du prolétariat... Ah !...[263] » ; « L'Humanité le hante littéralement !... son intime mission... Systole contre diastole... Ses pulsations sont celles du peuple...[264] » ; « Ah ! systole... diastole... Il le comprend d'instinct le peuple, de tout son instinct de Juif...[265] » Les termes *systole* et *diastole*, empruntés au vocabulaire de la physiologie, désignent respectivement le mouvement de contraction du cœur, et le mouvement de relâchement qui lui succède ; mais dans l'emploi que Céline en fait, ils constituent surtout une référence moqueuse à *Regards sur la terre promise*, recueil d'articles publié par Élie Faure en 1936. *Bagatelles pour un massacre* contient en effet plusieurs allusions ironiques à cet ouvrage. C'est le cas par exemple dans ce passage où Céline explique que contrairement aux Juifs, les Français ne bénéficient pas d'une véritable liberté de circuler :

---

[260] *Lettres*, p. 462.
[261] *L'École des cadavres*, p. 411.
[262] *Bagatelles pour un massacre*, p. 153.
[263] *op. cit.*, p. 247 sq.
[264] *op. cit.*, p. 248.
[265] *ibid.*

> L'Aryen peut pas peser très lourd aux barrières de l'immigration... On va lui faire perdre d'un coup toutes ses illusions, ses “humanités” prolétaires. Il va se faire, dès la première douane sursauter, expulser, propulser, dissoudre. *Il aura pas jeté un regard, un premier coup d'œil sur la terre promise,* le rivage heureux, qu'il sera déjà déconfit, navré, mis en boîte, relancé dans les fonds de cargo...[266]

L'un des articles publiés dans ce recueil (où il suit de quelques pages à peine celui consacré par Élie Faure à *Voyage au bout de la nuit*, qui y est repris) permet de mieux comprendre l'étrange expression qui scande les attaques de Céline contre *La Grande Illusion* : il est intitulé « De la diastole à la systole », et conduit l'historien de l'art à appeler de ses vœux l'instauration de « la propriété commune des grands moyens communs de produire et d'échanger[267] ». Cette révolution devrait selon lui permettre de remédier à l'obsolescence de la propriété privée, reliquat de l'individualisme des Lumières qui s'accorde de plus en plus mal avec les nouvelles formes de vie collective que la révolution russe annonce. Élie Faure voit en effet dans l'émergence de l'U.R.S.S. la preuve que « la systole s'amorce[268] » – c'est-à-dire, qu'une nouvelle phase de ce « grand rythme » qu'on l'a vu décrire est en train de prendre forme :

> L'intégration par l'amour approche, pour qui sait voir en profondeur, et le drame contemporain avec ses trois actes terribles, la guerre, la révolution russe, la « crise », ne représente pas autre chose que les convulsions du libéralisme recourant aux dernières ressources d'une concurrence aux abois tout en dénonçant les premières espérances d'une synthèse en formation.[269]

Céline tourne ainsi en ridicule dans *Bagatelles pour un massacre* cet « élan vers l'union[270] » que l'historien de l'art voyait poindre en Russie quelques mois plus tôt.

b) Mortelles machines

Ce désaccord croissant entre les deux hommes se double de nouvelles divergences de vues en matière d'esthétique. Dans un article de 1935, Élie Faure estime en effet que l'essor de la machine est peut-être l'annonce d'une renaissance rythmique et d'un renouvellement radical des pratiques artistiques :

> Il semble que les cadences répétées et multipliées de la machine, la précision absolue de ses fonctions et de ses gestes, leur pénétration progressive dans tous les

[266] *op. cit.*, p. 155. (Je souligne.)
[267] Faure, *Regards sur la terre promise*, *op. cit.*, p. 672.
[268] *ibid.*
[269] *op. cit.*, p. 673.
[270] *op. cit.*, p. 672.

> domaines de notre activité économique, domestique, touristique, sportive, introduisent de plus en plus intimement en nous un automatisme nouveau, qui, de même que les automatismes anciens – danse, écriture, musique, géométrie, langage –, y réveille peu à peu, en les délivrant de leur chaîne, des facultés d'expression naguère encore liées à des besoins qui ne répondent plus à des nécessités sociales.[271]

La place croissante occupée par les machines dans les sociétés modernes doit ainsi entraîner l'émergence de nouvelles formes de création collective, dont le cinéma constitue pour l'heure l'exemple le plus prometteur. Ce renouveau artistique n'est en rien spécifique à l'U.R.S.S. ; Élie Faure en voit d'ailleurs l'une des manifestations les plus probantes dans un spectacle qui saurait sans doute séduire Céline :

> En musique, il existe déjà de saisissants essais d'accord entre les cadences et les sonorités révélées par la machine. La danse des girls américaines est une réalisation rythmique, parfois d'une grande beauté, où les mouvements du corps humain s'associent au va-et-vient des pistons, des leviers, des bielles, des roues et des engrenages, même quand des images mécaniques ne les accompagnent pas, comme le montrent certains films.[272]

Cet éloge de la machine représente cependant pour l'écrivain un contresens coupable : il y voit l'une des erreurs d'appréciation les plus graves que puisse commettre un critique d'art. Dans *Mea Culpa* comme déjà dans *Voyage*, la machine constitue en effet chez Céline un implacable facteur d'aliénation. L'espoir qu'Élie Faure plaçait en elle dans un article intitulé « Défense et illustration de la machine » repris dans *Regards sur la terre promise* ne peut en conséquence qu'être fonction de son opportunisme ou de sa naïveté :

> Pour l'esprit, pour la joie, en Russie, y a la mécanique... La vraie terre promise ! Salut ! La providentielle trouvaille ! Il faut être « Intellectuel » éperdu dans les Beaux-Arts, ensaché depuis des siècles, embusqué, ouaté, dans les plus beaux papiers du monde, petit raisin fragile et mûr, au levant des treilles fonctionnaires, douillet fruit des contributions, délirant d'Irréalité, pour engendrer, aucune erreur, ce phénoménal baratin ! La machine salit à vrai dire, condamne, tue tout ce qui l'approche. Mais c'est dans le « bon ton » la Machine ! Ça fait « prolo », ça fait « progrès », ça fait « boulot », ça fait « base »... Ça en jette aux carreaux des masses... Ça fait connaisseur instruit, sympathisant sûr... On en rajoute... On en recommande... On s'en fait péter les soupapes... « Je suis ! nous sommes dans la "ligne" ! Vive la grande Relève ! Pas un boulon qui nous manque ! L'ordre arrive du fond des bureaux ! » Toute la sauce sur les machines ! Tous les bobards disponibles ! Pendant ce temps-là, ils ne penseront pas !...
>
> Comme Résurrection c'est fadé !... La machine c'est l'infection même. La défaite suprême ! Quel flanc ! Quel bidon ! La machine la mieux stylée n'a jamais délivré

[271] Faure, *Équivalences*, *op. cit.*, p. 796.
[272] *op. cit.*, p. 797.

personne. Elle abrutit l'Homme plus cruellement et c'est tout ![273]

Bagatelles pour un massacre voit d'ailleurs plus généralement dans le communisme soviétique la source d'un recul en matière de création. Les pages consacrées par Céline aux ballets auxquels il dit avoir assisté à Leningrad le conduisent notamment à annoncer le déclin inéluctable d'un art russe écrasé par un nouveau souci de rationalité :

> Plus aucun créateur au cœur de tous ces poèmes... Comment les accabler ?... Ils sont partis vers la Raison... La Raison leur rend bien... Ils ne parlent plus que Raison... raisonnablement... brelan de cloches si fêlées... Les voici tout croulants de raison... Tant pis! ... Les catastrophes les plus irrémédiables, les plus infamantes ne sont pas celles où s'écroulent nos maisons, ce sont celles qui déciment nos féeries... Ils semblent condamnés les Russes auprès de leur Musique... reniés par leur passé... « mourants de soif auprès de la fontaine »...[274]

Les injonctions faites aux créateurs (« Les Ballets doivent faire "penser" ! comme tous les autres spectacles !... et penser "sozial" ![275] ») contredisent le principe même de l'art : en soumettant la danse aux impératifs de la raison, les soviétiques l'empêchent d'exprimer la vérité instinctive qu'elle est supposée permettre de faire resurgir. Céline retrouve ici la pensée d'Élie Faure pour tirer les conséquences politiques de ce déclin esthétique : pour lui aussi, là où l'art s'effondre, c'est la civilisation qui s'apprête à disparaître. Les effets du communisme sur la création artistique sont cependant tout aussi néfastes en France, où la gauche vit depuis plusieurs années dans l'attente d'une œuvre majeure qu'elle ne parvient pas à produire :

> Ce pourrait être un grand motif comique de l'époque, la déconfiture spirituelle des écrivains de la gauche (théâtre ou roman)... L'âme n'a pas suivi, mais pas du tout ! la doctrine, la tartuferie générale. A cet égard tout au moins la faillite est totale... L'âme communiste ne s'exprime nulle part... dans aucun de ces livres claironnés à tels fracas... pour une excellente raison, c'est qu'ils émanent d'individus, dits créateurs, tous absolument bourgeois, de cœur et d'intention, frénétiques intimes de l'idéal des bourgeois. Ils ne possèdent que le « plaqué doctrinal » communiste, le charabia, le tout venant des bobards... Ah! ce n'est pas facile à faire naître une musique au commandement ! la preuve ![276]

Le communisme éloigne ainsi implacablement les écrivains de l'émotion que Céline met à l'origine de l'œuvre d'art : à force d'engagement, « les intellectuels, après le peuple, ont perdu peu à peu toute

[273] *Mea Culpa*, p. 7.
[274] *Bagatelles pour un massacre*, p. 310.
[275] *op. cit.*, p. 313.
[276] *op. cit.*, p. 88.

signification, toute puissance, toute entreprise, toute véritable musique...[277] ». L'écrivain explique d'ailleurs à Élie Faure en juillet 1935 que c'est pour ne pas se fourvoyer qu'il refuse de s'affilier à un parti et d'abandonner le domaine de l'émotion pour celui de la pensée :

> La fuite vers l'abstrait est la lâcheté même de l'artiste. Sa désertion. Le congrès est sa mort. La louange son collier, d'où qu'elle vienne. Je ne veux pas être le premier parmi les hommes. Je veux être le premier au boulot. Les hommes je les emmerde tous, ce qu'ils disent n'a aucun sens. Il faut se donner entièrement à la chose en soi, ni au peuple, ni au Crédit Lyonnais, à personne.[278]

Ce refus de délaisser la recherche des formes au profit de l'engagement politique ou de l'expression des idées ne laisse guère attendre, sinon par sa virulence, le choix de recourir à l'écriture pamphlétaire effectué par Céline à son retour de Leningrad.

c) Élie Faure rue de Navarin

Ces divergences de vues en matière d'art trouvent peut-être leur point culminant dans le passage de *Bagatelles pour un massacre* consacré au récit d'un épisode ayant pour cadre la Maison de la Culture de la rue de Navarin, où Céline déclare s'être rendu dans l'intention de mieux savoir « ce qu'ils allaient en faire des arts populaires, nos rénovateurs sociaux, quand ils nous auront "libérés"...[279] ». Le débat auquel il assiste porte sur « l'avenir "sozial" de la peinture » : il met aux prises deux intellectuels juifs aussi fanatiques que butés qui s'écharpent sur le thème de la peinture murale – dans le détail duquel le texte s'emploie d'ailleurs à ne pas rentrer, ce qui permet à la fois de minimiser son importance et d'accroître le caractère comique des réactions disproportionnées qu'il suscite. Regis Tettamanzi fait l'hypothèse que l'on peut reconnaître Élie Faure dans l'un des deux opposants caricaturaux qui s'affrontent, et mentionne à ce propos les réflexions relatives à la peinture murale exposées dans les « Trois conférences pour des architectes », dont la première date de mars 1936[280]. D'autres éléments vont eux aussi dans le sens de cette identification. La description physique de ce « petit tout noir, genre curé[281] » peut par exemple être rapprochée de celle que l'on rencontre sous la plume d'Hélène Sarrazin, qui présente Élie Faure comme un « petit monsieur de mise austère[282] » dans la monographie qu'elle lui consacre ; le nom même de « Réglisse » dont le personnage est affublé s'apparente d'ailleurs à une déformation phonétique du prénom Élie[283]. Mais

[277] *op. cit.*, p. 147.
[278] *Lettres*, p. 462 sq.
[279] *Bagatelles pour un massacre*, p. 83.
[280] Tettamanzi, *op. cit.*, vol. II, p. 196.
[281] *Bagatelles pour un massacre*, p. 84.
[282] Sarrazin, Hélène, *À la rencontre d'Élie Faure*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1982, p. 12.
[283] Cette déformation permet peut-être de jouer sur certaines acceptions argotiques du mot *réglisse*. On le trouve en

surtout, cette opposition entre peinture murale et peinture de chevalet que *Bagatelles pour un massacre* réduit à une succession de slogans informes et d'invectives bouffonnes (« (…) tu sais quoi tu es Wirbelbaum ?... / – Tis-le ! nom de dieu ! tis-le !... / – Tu... tu... es peintre de "chefalet" !...[284] ») est récurrente sous la plume d'Élie Faure durant cette période. Elle se trouve notamment au centre des réflexions que l'historien de l'art expose en 1934 dans son ouvrage *Ombres Solides*, où elle joue un rôle particulièrement important dans le complément qu'il apporte, sous le titre « Post-Scriptum au précédent », à un article incisif intitulé « Agonie de la peinture ». Il y revient notamment sur une proposition qui, sous sa plume, relevait du pronostic autant que du souhait : « N'ai-je pas dit, ou fait entendre, que le tableau de chevalet devait rendre au grand art dont il est issu l'hommage d'une disparition aussi rapide que possible, pour revenir à l'impersonnalité réconfortante d'auxiliaire du bâtiment ?[285] » Suite à de récents voyages qui l'ont conduit au Japon et en Chine, mais surtout au Mexique, l'historien de l'art entrevoit en effet une mutation de la peinture, qui s'apprête à redevenir un art monumental et collectif dans lequel l'individu est voué à disparaître – et le sans-grade à se révéler artiste :

> Art anonyme. Comme au temps des basiliques, des mosquées, des pagodes, de la sculpture rupestre de l'Inde ou du Ho-Nan. Art des mosaïstes, des verriers, des imagiers et fresquistes. Art des ouvriers du bâtiment. Art humble, art sacré que ceux qui ont gardé quelque dignité et quelque amour appellent de leurs voeux. Art qui n'a plus rien à voir avec les expositions, les médailles, les salons, les jurys, les cénacles et les systèmes. Métier heureux et lent du peintre et non plus exhibitionnisme pressé. Les seuls artistes qui aient un nom, au Mexique, Orozco et Rivera, un poète tragique, un poète épique, ne font et ne veulent faire que de la peinture murale, se réclament de l'artisanat, tournent le dos à l'art officiel. Ils vont chercher leurs auxiliaires parmi les gâcheurs de plâtre et les gamins de la rue dont j'ai vu des fresques que pas un décorateur d'Europe ne saurait exécuter, la vigueur expressive, la franchise et la naïveté étant leurs caractères principaux.[286]

Élie Faure voit dans l'essor de la peinture murale l'un de ces changements de rythme qui scandent de manière décisive l'histoire des civilisations. Ce phénomène constitue en ce sens un indice supplémentaire de l'imminence de cette nouvelle phase d'intégration dont l'historien de l'art annonçait déjà la venue dans son article consacré à *Voyage au bout de la nuit* :

> Ce n'est donc pas seulement en Occident que la peinture et l'art en général semblent évoluer vers des rythmes architectoniques. En Orient, même symptôme, mais

effet au sens de « noir » dans certains dictionnaires d'argot : on pourrait donc lire à la fois dans ce nom de Réglisse une reprise de l'équivalence entre juif et noir, constante dans les pamphlets, et une nouvelle attaque de Céline contre l'éloge de l'art africain auquel se livre Élie Faure. Mais on rencontre également *réglisse* au sens de « prêtre », ce qui s'accorde avec la description que Céline fait de son personnage « genre curé », « "crucifié" tétanique », « en sacrée transe ».

[284] *Bagatelles pour un massacre*, p. 84.

[285] Faure, *Ombres Solides*, *op. cit.*, p. 616.

[286] *ibid.*

> beaucoup plus émouvant sinon plus significatif, parce qu'il reste un témoignage de la permanence du vieux fonds populaire essentiellement constructeur, simple, anonyme, tandis qu'il annonce chez nous un effort presque désespéré, bien qu'inconscient. Nous retournons tous, dans le monde, à l'anonymat, comme aux grandes époques, et c'est bien. Nous passons unanimement d'une civilisation individualiste à une civilisation collective ou – si le mot vous gêne – symphoniste, qu'annoncent le retour offensif de l'art populaire et l'action des ingénieurs. [...] Ce dernier rythme, instauré par la Renaissance, a pris fin, et l'effort d'ensemble, je le pense, est sur le point de commencer.[287]

Le passage de *Bagatelles pour un massacre* dans lequel Céline donne de ces développements un condensé grotesque qui les réduit au rang de mots d'ordre partisans (« Wirbelbaum ! tu n'es pas mural !... tu es arriéré ! Wirbelbaum ! tu l'as pas l'instinct "sozial" de la Révolution des masses !... tu ne comprentras chamais ! chamais rien ! ») est donc particulièrement significatif : l'écrivain y fait d'Élie Faure l'incarnation risible de ce communisme qui conduit l'art à sa perte en tentant de le politiser.

d) Le matérialisme assassin

Céline accuse en effet ce matérialisme auquel il réduit le communisme de se propager au dépens du lyrisme. L'écrivain prend ainsi à partie dans *L'École des cadavres* ceux à qui il reproche de chercher à séduire l'homme en flattant ses penchants les moins poétiques. Cette manœuvre cynique doit selon lui inéluctablement finit par entraîner leur perte :

> Vous qui pendant 150 ans n'avez cessé de lyriser la mécanique, les droits du peuple, la muflerie, la matière, l'arrivisme et la merde, vous allez être servis merveilleusement ! merdeux ! Vous vous êtes promis aux chiots révolutionnaires vous-mêmes ! Exorbités, aberrants, pontifiants, cafouilleux cancres vous avez commis au départ l'erreur capitale, inexpiable, vous avez misé sur la tripe, vous avez adulé, exalté, flagorné, glorifié la tripe.
>
> La tripe sera toujours à la honte de l'homme, vous n'en ferez jamais un émouvant Credo, un titre de noblesse. Jamais. La tripe c'est toujours une erreur de la porter au pavois, la tripe sera toujours seulement la plus ridicule de nos servitudes, la plus piteuse de nos ordures. On s'en serait très bien passé. La nature a été vache. L'homme vous haïra toujours finalement, pour l'avoir mené par sa tripe, par son plus bas morceau. L'Homme veut être considéré, caressé, persécuté, pour son rêve, rien que pour son rêve ! C'est son dada ! Même le plus digestif, le plus bâfreux, le plus poubelleux des hommes est toujours plein de prétentions mystiques. Toutes les dialectiques sophistiqueries matérialistes ne sont que tout autant de gaffes grossières, apologies tarabiscotées de la merde, très maladroites. Rien de bandocheur. Rien qui délivre, qui allègre, rien qui fasse danser l'homme.[288]

Le néologisme *allègrer*, créé par le télescopage du verbe *alléger* et du terme *allegro*, offre à lui seul

[287] *op. cit.*, p. 617.
[288] *L'École des cadavres*, p. 398 sq.

un condensé frappant de cette attaque qui continue à se développer sur plusieurs paragraphes, et à l'occasion de laquelle on voit resurgir l'idée déjà exposée dans *Voyage au bout de la nuit* d'un rêve essentiel à l'homme. Le communisme est accusé de tuer le lyrisme en favorisant le développement de tout ce qui empêche l'homme de dépasser sa condition : à mesure qu'il l'enfonce dans sa lourdeur, sa tristesse ou sa lenteur, il l'éloigne de cet *allegro* que Céline souhaite le voir atteindre. Le matérialisme l'attache ainsi inexorablement au sol, là où les mots d'ordre artistiques dans lesquels l'écrivain fait résider cette beauté française qu'il célèbre chez Couperin, Christine de Pisan ou Claude Gervaise doivent au contraire lui permettre de s'affranchir de toute pesanteur : « Gai ! Gai ! plus haut ! droit à l'azur ! et preste et vive d'un fin trait ! tout enchantante votre jour… libre vaillante allègre fragile… emportée de joie… furtive aux étoiles là-haut… blêmes au matin… Voici de gentille gaîté ! plus légère que toute !... mieux de chez nous… qu'à toutes je préfère…[289] » Il n'y a donc aucune forme de vie durable à attendre du communisme, qui creuse sa tombe en dépeçant l'homme de tout ce qui doit lui permettre de sublimer son instinct de mort :

> L'imagination matérialiste nous condamne à l'infini dans la destruction, la philosophie matérialiste, la poésie matérialiste nous mènent au suicide par la matière, dans la matière. Tous ces acharnements prosaïques ne sont qu'autant de trucs de la matière pour nous dissoudre, nous rattraper. Les hommes épris de matière sont maudits. Lorsque l'homme divinise la matière il se tue.
>
> Les masses déspiritualisées, dépoétisées, (marteau-faucille et boyau) sont maudites. Monstrueuses cafouilleries, virulentes anarchies cellulaires, vouées dès le chromosome à toutes les cancérisations précoces, leur destin ne peut être qu'une décomposition plus ou moins lente, plus ou moins grotesque, plus ou moins atroce.[290]

Céline voit cependant dans ce matérialisme mortifère un dévoiement du communisme authentique, dont il finit par se réclamer pour en proposer une nouvelle définition.

e) Le communisme célinien

Céline oppose en effet à ce matérialisme mensonger qui fait de nouveau le jeu des Juifs en précipitant la dégénérescence aryenne un communisme véritable, dont ces mêmes Juifs doivent nécessairement être exclus : « Mais s'il s'agit du vrai communisme, du partage de tous les biens et peines du monde dans la plus stricte égalité, alors je m'en ressens comme personne...[291] » ; « Communisme tant qu'on voudra, mais sans les Juifs, jamais avec les Juifs.[292] » Cette redéfinition

[289] *Les Beaux Draps*, p. 564.
[290] *L'École des cadavres*, p. 396.
[291] *Bagatelles pour un massacre*, p. 87.
[292] *ibid.*

entamée dans *Mea Culpa* et poursuivie dans *Bagatelles pour un massacre* se précise avec *L'École des cadavres*, texte dans lequel le communisme finit par être présenté comme une disposition innée : « On ne devient pas communiste. Il faut naître communiste, ou renoncer à le devenir jamais. Le communisme est une qualité d'âme. Un état d'âme qui ne peut s'acquérir.[293] » Ces âmes élues sont cependant singulièrement rares ; et le communisme tel que l'entendent ses défenseurs des années trente contribue à empêcher leur future venue :

> Le communisme dans la pratique c'est l'unanimité des âmes, des âmes toutes communistes, toutes altruistes, toutes embrasées de passion unanime.
> Qui ? Que ? Où ? Comment ? Recrutement ? D'où vont surgir ces sublimes effectifs ? Imposture grotesque dans l'état actuel des hommes ! Vous dites ?
> Ces morveuses, ravageuses, hagardes hordes dénigrantes, enlisées dans les ragots, délirantes de conneries mesquines ? Ces anthropophages ? sournois ? Ces chiens de tous les charniers ? Ça ? Communistes ? Merde ! Vous abusez des animaux ! Nos sociétés croulent sous les richesses matérielles, mais elles crèvent de pauvreté spirituelle.
> Le fanatisme objectiviste nous tue. L'homme vole ? mais c'est un étron qui s'envole, l'esprit ne s'enlève pas, jamais la pensée ne s'est tenue plus basse, plus rampante, moins ailée, moins délivrante.
> Foutre des poésies mécaniques ! Poésie est morte avouons-le !
> Tous nos Arts gisent grotesques, lourds rebuts raisonnants, surchargés d'astuces malheureuses, de mufleries tragiques.
> Le Communisme raisonnable crèvera dans cette civilisation sans poètes comme tout le reste.
> Le Communisme doit être folie, avant tout, par dessus tout, Poésie.[294]

Si les questions esthétiques occupent une place si importante dans la critique du communisme que chaque nouveau pamphlet reprend et amplifie, c'est que le communisme idéal de Céline est avant tout un phénomène esthétique : le détour par la pensée d'Élie Faure permet de mieux comprendre que ce communisme auquel l'écrivain rêve, c'est la poésie aryenne faite civilisation. Et, de même que le matérialisme absolu et le règne de la machine signent la mort du lyrisme et entraînent la ruine collective, l'essor du communisme célinien ne peut venir que d'un élan artistique nouveau, capable de susciter enfin une forme d'unanimité – dont l'écrivain peine cependant à percevoir le moindre signe annonciateur :

> Le communisme est avant tout vocation poétique. Sans poésie, sans ferveur altruiste brûlante, purifiante, le communisme n'est qu'une farce, le dépotoir de toutes les rages, de toutes les rancunes plébéiennes, le tréteau pourri de tous les faisans, de tous les barbeaux tragiques, de tous les Juifs en performance d'imposture talmudique. À combien d'univers sommes-nous de cette Grande Passion altruiste ? Unanime ? de la foi communiste ? jamais en défaut, jamais en tricherie, jamais en exploitation ? De ce fameux « état d'amour » dont le peuple et

[293] *L'École des cadavres*, p. 413.
[294] *op. cit.*, p. 413 sq.

> le bourgeois ont continuellement plein la gueule, qu'ils n'arrêtent pas d'invoquer, mais qui leur sert jamais qu'au cul, une ou deux fois par semaine, avec beaucoup de poils autour et tout pourri de jalousie.
> À combien d'Univers ?[295]

Les guillemets qui entourent l'expression « état d'amour » suggèrent que Céline fait ici de nouveau allusion à la pensée d'Élie Faure pour contester l'idée selon laquelle une phase d' « intégration par l'amour » serait en train de s'amorcer : le véritable communisme, celui que l'écrivain appelle de ses vœux, est pour l'heure condamné à demeurer un rêve lointain. Lui seul pourrait cependant provoquer la résurrection de cet ensemble racial que décrivent les pamphlets ; et on remarque à cet égard que certains des termes auxquels Céline a régulièrement recours apparentent nettement ce communisme raciste à une forme de religion.

3) Une religion de la création

La pensée d'Élie Faure permet de mieux comprendre comment les idées de foi, de spiritualité ou de mystique, si surprenantes sous la plume de l'écrivain, peuvent cependant acquérir chez lui un rôle de premier plan. L'idée selon laquelle « l'art est l'appel à la communion des hommes[296] », qu'Élie Faure énonce dès l'introduction du premier volume de son *Histoire de l'art*, le conduit en effet à affirmer que « tout art est religieux dans son essence[297] ». La danse acquiert de ce point de vue une importance toute particulière : sa capacité à permettre aux hommes de s'approcher collectivement d'une unité presque divine fait d'elle l'un des fondements de la civilisation. Cette idée explique en partie l'importance que les questions relatives à la danse prennent dans les pamphlets, où la valeur d'une société se mesure souvent à sa capacité à transformer en danseurs les individus qui la composent. Elle contribue aussi à rendre plus intelligibles les liens surprenants que ces textes établissent entre religion, art et civilisation. Céline ne cesse en effet d'y appeler à un renouveau spirituel qui doit à la fois libérer l'Aryen de la pesanteur matérialiste, et permettre à la création de retrouver la valeur sacrée dont elle a été privée par un monde moderne qui a élevé la critique au rang de religion. Bien que cette idée si souvent réitérée dans les pamphlets fasse l'objet dans *Guignol's Band* d'un traitement nettement plus comique, le rôle central qui lui revient dans le « communisme Labiche » des *Beaux Draps* invite à la considérer avec beaucoup d'attention. Elle permet en effet de voir une dernière fois à l'œuvre le renversement singulier de la pensée d'Élie Faure à la faveur duquel les pamphlets font de la création un enjeu politique de premier plan.

---

[295] *op. cit.*, p. 412.
[296] Faure, *L'Art antique*, *op. cit.*, p. 14.
[297] Faure, *L'Esprit des formes*, *op. cit.*, p. 439.

a) Réapprendre à danser

La musique et la danse jouent un rôle décisif dans le « grand rythme » que décrit Élie Faure. C'est en effet le retour de ces formes d'art primitives qui met un terme aux périodes de désagrégation critique en favorisant une nouvelle dissolution de l'individu dans un ensemble qui le dépasse :

> Quand l'architecture domine, l'anonymat est la règle. Quand la sculpture apparaît, quelques noms, d'abord légendaires, émergent. Dès que la peinture se montre, on connaît tous les noms des peintres auxquels tous les sculpteurs se joignent, souvent même les constructeurs. La musique, par les cortèges qu'elle règle, par la danse qu'elle réveille, tend à faire rentrer l'individu dans la foule et le nom dans le secret.[298]

La musique et la danse contribuent ainsi grandement au progrès de ces phases d' « intégration par l'amour » qui donnent lieu à l'apparition de nouvelles formes d'organisation collective. Ce que le critique d'art appelle « l'ivresse musicale[299] » permet en effet à un groupe d'individus autrefois éclaté de « recréer l'esprit social et l'édifice destiné à abriter cet esprit[300]» ; la danse conduit quant à elle l'homme à entrer en communion avec des forces qui le dépassent, et à régler sur elles son existence :

> La danse [...] est donc la traduction lyrique du dynamisme universel que l'amour exprime dans notre domaine moral et la gravitation dans notre domaine cosmique. Elle signifie l'obéissance ardente de la vie à la force de cohésion et d'intégration réciproque de tous les éléments moléculaires et spirituels qui la constituent.[301]

La danse est à ce titre l'une des activités humaines les plus fondamentales : c'est elle qui permet à l'homme de vivre en harmonie avec l'univers. Cet équilibre précaire sur lequel reposent à la fois l'existence individuelle et la vie collective est cependant toujours menacé :

> En fait, l'homme primitif danse pour accorder les mouvements de ses éléments atomiques aux mouvements des astres qui règlent la vie unanime d'un organisme social dont lui-même n'est autre chose qu'une cellule imperceptible. Toute société est une danse, plus ou moins bien ordonnée sans doute, et si la nôtre s'effondre c'est qu'elle a cessé d'être une danse, bien qu'acharnée à danser pour masquer son propre chaos.[302]

Ce constat désabusé date de 1927 ; mais en 1935, Élie Faure voit poindre un renouveau de la danse

[298] *op. cit.*, p. 293.
[299] *op. cit.*, p. 286.
[300] *ibid.*
[301] Faure, *Ombres solides*, *op. cit.*, p. 604.
[302] *ibid.*

et des formes de vie collective dont elle est simultanément l'annonciatrice et la garante :

> Ainsi, le cycle qui paraît partir de la rythmique pour donner aux masses le sentiment confus, mais irrésistible, de l'ordre et de la hiérarchie, puis leur offre l'architecture pour étayer l'organisme social qu'elles constituent, puis y suscite l'individu par la sculpture, puis leur propose la peinture pour combler le vide laissé par le temple abandonné, puis les rassemble de nouveau, grâce à la musique, autour du besoin de poursuivre une œuvre commune, paraît se rouvrir aujourd'hui.[303]

Céline ne partage évidemment pas ce diagnostic optimiste dans ses pamphlets.

L'écrivain semble pourtant s'approprier une nouvelle fois la pensée d'Élie Faure lorsqu'il présente à son tour dans *Mea Culpa* le communisme idéal comme une danse à l'échelle de la société :

> Si l'existence communiste c'est l'existence en musique ; plus râlante, borgne et clocharde, plus vacharde comme par ici, alors il faut que tout le monde danse, faut plus un boiteux à la traîne.
>
> *Qui ne danse pas*
> *Fait l'aveu tout bas*
> *De quelque disgrâce...*
>
> C'est la fin des hontes, du silence, des haines et des rognes cafouines, une danse pour la société tout entière, absolument tout entière. Plus un seul infirme social, plus un qui gagne moins que les autres, qui ne peut pas danser.[304]

Les dernières séquences de *Bagatelles pour un massacre*, présentées par Céline comme un simple appendice destiné à ne pas laisser au lecteur le sentiment d'avoir été escroqué, prennent de ce point de vue toute leur importance : ces pages consacrées à opposer les réussites russes passées (*La Dame de pique* de Tchaïkovski) aux directives qui président aux médiocres créations des années trente – et qui conduisent le directeur du Mariinsky à refuser le ballet de Céline *Naissance d'une fée* – font de la danse le terrain le plus manifeste de l'échec du communisme. C'est une idée très similaire qui vient conclure la diatribe contre les matérialistes de *L'École des cadavres* : « Vous n'avez fait danser personne ! Vous êtes incapables ! funestes ! impossibles ! Vous excédez la terre entière avec vos fausses notes ! Vous êtes mauvais à en périr ! Et vous périrez ![305] » Si Céline reconnaît donc à la danse une valeur similaire à celle que lui attribue Élie Faure, les observations permises par son séjour à Leningrad apportent quant à elles un démenti cinglant à l'hypothèse pleine d'espoir que

[303] Faure, *Équivalences*, *op. cit.*, p. 790.
[304] *Mea culpa*, p. 7.
[305] *L'École des cadavres*, p. 398.

l'historien de l'art formulait quelques mois plus tôt. Elles conduisent également l'écrivain à opposer aux orientations soviétiques un âge d'or français, dont il fait la seule source d'où un véritable renouveau serait susceptible de surgir. Il entend en effet trouver dans ce patrimoine oublié un possible rempart au renoncement mortifère dont témoignent selon lui les réalisations artistiques les plus récentes :

> Il faudrait rapprendre à danser. La France est demeurée heureuse jusqu'au rigodon. On dansera jamais en usine, on chantera plus jamais non plus. Si on chante plus on trépasse, on cesse de faire des enfants, on s'enferme au cinéma pour oublier qu'on existe, on se met en caveau d'illusions, tout noir, qu'est déjà de la mort, avec des fantômes plein l'écran, on est déjà bien sages crounis, ratatinés dans les fauteuils, on achète son petit permis avant de pénétrer, son permis de renoncer à tout, à la porte, décédés sournois, de s'avachir en fosse commune, capitonnée, féerique, moite.[306]

C'est à ces danses vives et gaies en vogue de la fin du XVIIe au début du XIXe siècle que le titre du dernier roman de Céline identifiera de nouveau ses écrits.

b) Pour une nouvelle mystique

Le caractère harmonieux des rapports que la danse permet d'établir entre l'homme et l'univers fait prendre à cette dernière un caractère presque divin dans les écrits d'Élie Faure : c'est elle qui « a maintenu dans toutes les civilisations, par son rôle de conservation et d'exaltation de la puissance du rythme, l'accord entre la vie de l'homme tantôt trop animalisée, tantôt trop intellectualisée et quelque chose qui est Dieu, peut-être, mais, en tout cas, la gravitation des cieux.[307] » Les premières pages de *Bagatelles pour un massacre* procèdent elles aussi à une sacralisation de la danse et des figures féminines qui l'incarnent lorsque Céline expose à son interlocuteur initial les raisons pour lesquelles il souhaite désormais se consacrer à l'écriture de ballets : « Le poème inouï, chaud et fragile comme une jambe de danseuse en mouvant équilibre est en ligne, Gutman mon ami, aux écoutes du plus grand secret, c'est Dieu ! C'est Dieu lui-même ! Tout simplement ! Voilà le fond de ma pensée ![308] » L'exaltation et l'emphase comiques avec lesquelles le narrateur s'exprime ici invitent évidemment à ne pas accorder un crédit excessif aux convictions qu'il revendique. Celles-ci n'en paraissent cependant pas moins significatives à l'échelle des pamphlets, dans lesquels la mystique et la religion jouent un rôle qu'on ne leur retrouve nulle part ailleurs dans les écrits de Céline.

---

[306] *Les Beaux Draps*, p. 572.
[307] Faure, *L'Esprit des formes*, *op. cit.*, p. 393.
[308] *Bagatelles pour un massacre*, p. 20.

Les pages dans lesquelles l'écrivain se mue en pourfendeur du matérialisme le conduisent en effet régulièrement à déplorer l'effondrement spirituel des sociétés modernes. C'est dans le domaine esthétique que cette décadence lui paraît le plus manifeste : « Spirituellement, nous sommes retombés à zéro, atterrants, ennuyeux à périr. Tous nos Arts le prouvent.[309] » Cet affaissement est d'autant plus préjudiciable qu'il met en péril toute la vie en société. Il favorise en effet ces divisions dont les Juifs sont accusés de tirer profit : « Plus aucun sens racial d'entraide. Plus aucune mystique commune.[310] » L'expression d'un tel regret est déroutante sous la plume de Céline, dont les romans n'accordent pas plus de valeur à la notion d'esprit qu'à l'idée de communauté. Pourtant, ces thèmes resurgissent dans chacun des pamphlets. On les rencontre en effet dès *Mea Culpa*, où l'idée d'une décadence esthétique et spirituelle est déjà exprimé : « Nous étions au Moyen Âge plus près d'être unis qu'aujourd'hui... un esprit commun prenait forme. Le bobard était bien meilleur "monté poésie", plus intime. Il existe plus.[311] » Cet âge d'or médiéval peut être hérité des écrits d'Élie Faure, qui voit dans la cathédrale gothique l'incarnation d'un esprit religieux imprégnant et unifiant le corps social français aux XIIe et XIIIe siècles. Mais ici, Céline fait également allusion au folklore médiéval, dans lequel il voit un autre vestige de cet esprit français disparu sous l'action conjuguée du matérialisme et de son meilleur adjuvant, l'alcool : « Les 350 000 bistrots de France ont tout remplacé dans la vie des masses... l'église, les chants, les danses populaires, les légendes, etc...[312] » L'épigraphe – probablement inventée par Céline[313] – d'une des séquences de *L'École des cadavres* met d'ailleurs cette déchéance spirituelle à l'origine de la désespérante prolifération langagière contre laquelle le pamphlétaire se débat : « *Les Français veulent se donner l'impression qu'ils possèdent encore une mystique. D'où tant de discours. Ils n'ont plus de mystique. Ils n'ont plus que des mots. Les Français sont vides.*[314] »

Le combat littéraire que Céline engage et le penchant nouveau dont témoignaient déjà les fragments de la légende du Roi Krogold insérés dans *Mort à crédit* doivent ainsi permettre à ses contemporains de se réapproprier les récits susceptibles de rendre leur condition moins pesante : « je vois l'homme d'autant plus inquiet qu'il a perdu le goût des fables, du fabuleux, des Légendes, inquiet à hurler, qu'il adule, vénère le précis, le prosaïque, le chronomètre, le pondérable. Ça va pas avec sa nature. Il devient fou, il reste aussi con.[315] » La disparition de ces mythes est en effet

[309] *L'École des cadavres*, p. 397.
[310] *Bagatelles pour un massacre*, p. 74.
[311] *Mea Culpa*, p. 8.
[312] *Bagatelles pour un massacre*, p. 144.
[313] *L'École des cadavres*, p. 353 et n. 1.
[314] *op. cit.*, p. 353.
[315] *Les Beaux Draps*, p. 581.

d'autant plus lourde de conséquences que, conjuguée à l'émergence de la démocratie, elle laisse le peuple à la merci des démagogues décidés à flatter ses penchants les plus destructeurs : « Depuis la fin des croyances, les chefs exaltent tous ses défauts, tous ses sadismes, et le tiennent plus que par ses vices : la vanité, l'ambition, la guerre, la Mort en un mot.[316] » Le racisme intégral des pamphlets a donc pour mission de remédier à ce défaut de mystique qui favorise la décadence aryenne et rend impossible l'émergence du moindre esprit de communauté. Céline en vient en ce sens à le présenter comme une véritable religion, dont il espère avec force l'avènement prochain :

> Le nationalisme est encore un truc de juif pour nous tétarer davantage, pour nous faire mieux entre-tuer de chenil en chenil. Ça va ! Ça suffit ! Vive le Racisme ! On a compris à force de cadavres.
>
> Vive la Religion qui nous fera nous reconnaître, nous retrouver entre Aryens, nous entendre au lieu de nous massacrer, mutuellement, rituellement indéfiniment.
>
> Vive la Religion si sévère, si impitoyable qu'elle nous ferait vivre dans la perpétuelle terreur d'être encore un coup trahis par nos sales instincts, de retomber dans les mêmes vices, les mêmes tueries fratricides.[317]

Le rejet du nationalisme rappelle ici que la religion raciste que Céline défend n'a rien de commun – sinon son antisémitisme – avec le catholicisme de Charles Maurras, théoricien du nationalisme intégral. Elle doit au contraire permettre à l'écrivain de s'en démarquer davantage, en dénonçant dans le catholicisme une énième invention des Juifs : « Ainsi la triste vérité, l'Aryen n'a jamais su aimer, aduler que le dieu des autres, jamais eu de religion propre, de religion blanche.[318] »

c) « La vraie danse sacrée pas d'erreur ! »

La description de cette religion raciste chargée de régénérer la France en remettant au goût du jour le folklore, les arts populaires et les danses disparues finit cependant par prendre un tour inattendu dans un passage des *Beaux Draps* où elle est pourtant initialement évoquée avec la virulence habituelle :

> Le monde est matérialiste, le plus menu peuple compris. Il croit plus à rien qu'au tangible. C'est comme ça l'Instruction Publique, l'évaporation des Légendes. [...]
>
> C'est la base qu'est vermoulue, qu'étant bâtie sur l'espoir, ils en veulent plus du tout de l'espoir, ça ressemble trop aux courants d'air, ils veulent du « tout de suite et confort ». C'est plus des hommes de Légende, c'est plus des imaginatifs, c'est des hommes de la mécanique. [...] Ça rend pas bon la mécanique ça rend prosaïque et cassant. Tels quels ils repartiront jamais, ils saboteront la machine, on ira de plus en plus à pied, on sera de plus en plus malheureux et la police et les prisons elles

[316] *Mea Culpa*, p. 8.
[317] *L'École des cadavres*, p. 463.
[318] *Les Beaux draps*, p. 543.

> seront croulées avec le reste, noyées sous décombres.
> C'est autre chose un essor, c'est un enthousiasme !
> Où qu'est Dieu ? le Dieu nouveau ? le Dieu qui danse ?... Le Dieu en nous !... qui s'en fout ! qu'a tout de la vache ! Le Dieu qui ronfle ![319]

Le renversement à l'occasion duquel le Dieu aryen dansant qu'invoque Céline finit ici par se transformer en un être inconséquent, cruel et paresseux est un bon exemple de la façon dont l'écrivain procède, au sein même des pamphlets, à la mise à distance ponctuelle des principales idées qu'il énonce. Ces passages dans lesquels Céline tourne en dérision ses propres mots d'ordre ont évidemment pour effet de rendre plus incertaine la valeur qu'il leur accorde. C'est le cas notamment lorsqu'il met à l'origine de son discours une conversion antisémite dont le caractère soudain et sans réserve empêche qu'on la prenne tout à fait au sérieux, comme dans ce passage de *Bagatelles pour un massacre* où il engage la conversation avec son ami Popol : « Je lui apprends tout de suite d'emblée que je suis devenu antisémite et pas un petit peu pour de rire, mais férocement jusqu'aux rognons !...[320] » De telles déclarations peuvent bien entendu obéir à une visée stratégique, dans la mesure où elles autorisent l'écrivain à présenter son pamphlet comme une vaste farce – sur laquelle il n'y aurait en conséquence pas lieu de vouloir lui demander des comptes. Céline multiplie cependant ces renversements par lesquels il fait voir ce qui entre de grandiloquent et d'excessif dans ses propres idées.

Les passages de *Guignol's Band* consacrés aux diverses danses de Sosthène sont à ce titre remarquables. Les contorsions rituelles qui doivent permettre au compagnon de Ferdinand de survivre aux gaz mortels desquels le masque qu'il s'est engagé à mettre au point n'a quant à lui aucune chance de le protéger apportent en effet un contrepoint de premier ordre à la religion dansante décrite dans les pamphlets. La devise de la famille de Rodiencourt, « Tout à la Foi ![321] », suggère d'emblée une religiosité sur mesure dans laquelle tout ce qui est susceptible de servir à l'obtention immédiate de biens matériels paraît pouvoir trouver sa place. La « *Sacrée du Charme*[322] », cette danse frénétique qui doit permettre à Sosthène et Ferdinand de se mettre sous la protection de divinités védiques, d'entrer « dans la quatrième puissance[323] » et d'initier « le Renversement des religions[324] », compense quant à elle sur le plan comique les promesses qu'elle échoue à tenir dans le domaine spirituel. Ces scènes de danse récurrentes prennent en effet immanquablement un tour bouffon, qu'elles conduisent Ferdinand à se leurrer sur le caractère

[319] *Les Beaux Draps*, p. 545 sq.
[320] *Bagatelles pour un massacre*, p. 63.
[321] *Guignol's Band I*, p. 276.
[322] *Guignol's Band II*, p. 415.
[323] *op. cit.*, p. 418.
[324] *op. cit.*, p. 559.

religieux de ses expériences (« La vraie danse sacrée pas d'erreur ! On y est ! C'est la grande secousse ! / “ Ça y est ! Ça y est !” que je m'exclame... Je jouis déjà... / “On y est Sosthène !” que je m'écrie... / – Mais non connard ! qu'il me rabroue... C'est au clair de lune ![325] ») ou Céline à mettre à distance ses propres interventions passées – « L'Hommage à Zola » de 1933 devenant dans *Guignol's Band* « L'Hommage à Goâ !...[326] » pour lequel Sosthène « se prosterne le derrière relevé[327] ». C'est de nouveau la farce qui l'emporte lorsque ce dernier refuse de reprendre ses tentatives aussi longtemps que Ferdinand ne se sera pas intégralement déshabillé :

> Bon ! il est d'accord, entendu, mais il faut que je me foute à poil, autrement on peut plus sauter ! C'est l'essentiel ésotérique !
> « Allons ! Allons ! pas de manigances ! Enlevez-moi ce sale pantalon ! Votre attirail est impossible ! L'âme à la fleur de peau jeune homme ! Vous me la cloisonnez toute votre âme ! Votre pantalon nous étouffe tout ! Les formes mon ami ! Toutes les formes ! Dieu est dans les formes ! Faites voir toutes vos formes ! À poil ! Respirons ! »[328]

Les termes dans lesquels Sosthène formule ces exigences saugrenues invitent à voir en elles le condensé grotesque des idées qu'exposait Élie Faure en introduction à la première édition de *L'Art antique* :

> Nous appelons un Dieu la forme qui traduit le mieux notre désir, sensuel, moral, individuel, social, qu'importe ! notre désir indéfini de comprendre, d'utiliser la vie, de reculer sans cesse les limites de l'intelligence et du coeur. Nous envahissons de ce désir les lignes, les saillies, les volumes qui nous dénoncent cette forme, et c'est dans sa rencontre avec les puissances profondes qui circulent au-dedans d'elle que le Dieu se révèle à nous.[329]

Céline fait ainsi coup double dans ces différents passages de *Guignol's Band*. Ils lui permettent à la fois de poursuivre sur un mode plus léger sa discussion de la pensée d'Élie Faure, et de prendre le contrepied de certaines des idées qu'il défend le plus agressivement dans ses pamphlets.

d) De l'hérésie critique au Salut par les Beaux-Arts

Les vertus religieuses et civilisatrices que l'écrivain reconnaît à la danse dans ces textes ne doivent cependant pas être minimisées : elles relèvent en effet d'une plus vaste mystique de la création, qui trouve dans *Les Beaux Draps* son expression la plus manifeste. Céline y expose les

[325] *op. cit.*, p. 418.
[326] *op. cit.*, p. 551.
[327] *ibid.*
[328] *op. cit.*, p. 424.
[329] Faure, *L'Art antique*, *op. cit.*, p. 16.

grandes lignes d'une « Révolution moyenneuse[330] » plus sérieuse que ne pourrait le laisser supposer le nom bouffon dont elle est affublée : les propositions sur lesquelles elle repose doivent en effet permettre l'essor d'une civilisation artiste enfin épurée de tous les éléments susceptibles de la corrompre. On peut de ce point de vue observer que les pamphlets opposent deux types de civilisation : celles dans lesquelles la critique règne en maître, et celles où la création constitue au contraire le fondement de la vie commune. Cet antagonisme est suggéré dès *Mea Culpa* : si le Moyen Âge y prend des allures de paradis perdu, c'est qu'à cette époque dans laquelle régnait la création collective a succédé une modernité mesquine dans laquelle seule la critique parvient encore à susciter une forme d'unanimité :

> Le moindre obstrué trou du cul, se voit Jupiter dans la glace. Voilà le grand miracle moderne. Une fatuité gigantesque, cosmique. L'envie tient la planète en rage, en tétanos, en surfusion. Le contraire de ce qu'on voulait arrive forcément. Tout créateur au premier mot se trouve à présent écrasé de haines, concassé, vaporisé. Le monde entier tourne critique, donc effroyablement médiocre. Critique collective, torve, larbine, bouchée, esclave absolue.[331]

Le diagnostic exposé ici reconduit évidemment le schéma récurrent suivant lequel un groupe se fonde sur l'exclusion de Céline ou de son alter ego romanesque, qui font office de boucs émissaires permanents. Mais dans la logique des pamphlets, ce triomphe de la critique constitue également un signe de dégénérescence supplémentaire :

> Les critiques se sont toujours inévitablement gourés... leur élément c'est l'Erreur... Ils n'ont jamais fait autre chose dans le cours des temps historiques : se gourer... Par connerie ? Par jalousie ?... Les deux seuls plateaux de ces juges. La critique est un condé fameux des Juifs... La grande vengeance des impuissants, mégalomanes, de tous les âges de décadence... Ils cadavérisent...[332]

Cette substitution progressive du critique au créateur est mortifère : elle condamne la vie à étouffer sous des mensonges toujours plus nombreux, et contribue à cette décadence artistique qui accélère le déclin de la civilisation.

Face à cette menace, l'écrivain doit d'abord assurer son salut individuel, en intégrant à ses pamphlets un art poétique qui lui permette de damer le pion à ses détracteurs (« D'abord le critique de moi-même, à partir d'aujourd'hui, c'est moi. Et ça suffit. Magnifiquement... Il faut que j'organise sans désemparer ma défense... Il faut que je devance les Juifs !... tous les Juifs ! racistes, sournois,

[330] *Les Beaux Draps*, p. 567.
[331] *Mea Culpa*, p. 10.
[332] *Bagatelles pour un massacre*, p. 23.

bornés, frénétiques, maléfiques... Rien qu'eux...[333] »). Mais, comme le suggèrent les pages de *Bagatelles pour un massacre* au cours desquelles il tourne en ridicule les études stylistiques publiées par l'écrivain Yves Gandon – et comme il le laisse entendre par antiphrase –, Céline a surtout la mission de dénoncer dans la critique une illusion collective qui confine à l'hérésie : « Je ne voudrais pas certainement venir sur l'effort de Gandon, sur sa Messe, ses transes dévotieuses, venir faire le petit malin, le fielleux athée, le petit cracheur, le vandale, le dénigreur à toute force, par système et sadique plaisir... C'est pas mon genre, mon intention...[334] » C'est donc à ce culte illégitime et aussi menaçant pour l'écrivain que pour la civilisation que les pamphlets appellent à substituer une mystique de la création. La « Révolution moyenneuse » dont *Les Beaux Draps* détaille le programme ne se réduit pas à un simple catalogue de mesures économiques. Elle comporte également un volet esthétique, dans la mesure où elle doit permettre aux Français de retrouver le chemin de cette cadence spécifique dont ils ont été coupés depuis trop longtemps : « Regardons encore ces déjetés, ces accidentés permanents qui savent plus où donner de la tête, comment on peut leur rendre une âme ? une petite musique, un rythme ?[335] »

Les écrits d'Élie Faure permettent de nouveau de comprendre comment le créateur peut donner une dimension religieuse à cet indispensable renouveau. L'historien de l'art défend en effet dans *La Danse sur le feu et l'eau* la thèse selon laquelle le phénomène religieux trouve son origine dans le besoin biologique de créer qui anime les hommes : « La religion ne crée pas l'art. C'est l'art qui crée la religion, en incarnant dans ses images notre soif d'envahir la vie, de nous affirmer, de nous répandre, et d'imposer à notre univers extérieur la forme même de nos rêves, qui nous tourmentent jusqu'au moment où nous les avons formulés.[336] » Élie Faure renverse de nouveau dans *L'Esprit des formes* la « conception simpliste qui lie le développement de l'art au développement de la foi[337] », à laquelle il reproche de voir dans la religion l'origine du souci esthétique ; selon lui, les œuvres qui permettent à l'art de donner sa pleine mesure sont au contraire celles dans lesquelles « quelque chose de surnaturel semble non pas tomber de Dieu sur l'homme, mais monter de l'homme vers Dieu[338] ». Plusieurs passages des pamphlets défendent une conception comparable des rapports entre art et religion. Le renouveau artistique auquel Céline appelle déjà dans *L'École des cadavres* doit par exemple provoquer un véritable réveil spirituel : « Retrouver une confiance, un rythme, une musique à ce peuple, un lyrisme qui le sorte du baragouin juif. Un Dieu ! d'où qu'il

[333] *op. cit.*, p. 36.
[334] *op. cit.*, p. 161.
[335] *Les Beaux Draps*, p. 582.
[336] Faure, *La Danse sur le feu et l'eau*, *op. cit.*, p. 196.
[337] Faure, *L'Esprit des formes*, *op. cit.*, p. 427.
[338] *op. cit.*, p. 432.

vienne ! Une âme ! le corps suivra ![339] » L'art constitue à ce titre la pierre angulaire de la « Révolution moyenneuse » : lui seul peut en effet redonner une épaisseur mystique à l'homme étriqué produit par le matérialisme. Le projet célinien peut à cet égard se résumer en quelques mots qui font de la création artistique la voie vers le salut : « En chacun délivrer l'artiste ! lui rendre la clef du ciel ![340] ».

Le projet de rénovation de l'école que Céline expose longuement à la fin des *Beaux Draps* s'apparente de ce point de vue à une variation sur un thème constant : l'écrivain ne cesse de réaffirmer dans ces pages la nécessité de mettre les activités de création au centre de l'éducation des enfants. L'école est en effet l'une des cibles privilégiées du pamphlétaire. Il lui reproche à la fois de substituer au savoir vivant de l'expérience la langue morte des livres, et de déchoir les enfants de leur humanité en s'opposant systématiquement aux velléités créatrices qu'ils manifestent. Telle est la loi qui conduit infailliblement cet artiste instinctif qu'est initialement l'écolier à se transformer aux cours de ses études en un adulte incapable de danser :

> Parce que dressés tout de suite en force, sonnés d'emblée dès l'école, la grande mutilante de jeunesse, l'école leur aura coupé les ailes au lieu de leur ouvrir toutes grandes et plus grandes encore ! L'école n'élève personne aux nues, elle mutile, elle châtre. Elle ne crée pas des hommes ailés, des âmes qui dansent, elle fabrique des sous-hommes rampants qui s'intéressent plus qu'à quatre pattes, de boustiffes en égouts secrets, de boîtes à ordures en eaux grasses.[341]

L'école promeut tout ce qui s'oppose à l'expression de la vie. Elle coupe ainsi l'individu du rythme spécifique à son espèce, dont elle favorise par la même occasion la dégénérescence. C'est ce qui fait de l'enseignement un enjeu de premier ordre : sans une réforme complète de ses contenus et de ses méthodes, il sera impossible d'enrayer la décadence aryenne :

> L'enfance notre seul salut. L'École. Non à partir des sciences exactes, du Code civil, ou des morales impassibles, mais reprenant tout des Beaux-Arts, de l'enthousiasme, de l'émotion, du don vivant de la création, du charme de race, toutes les bonnes choses dont on ne veut plus, qu'on traque, qu'on vexe, qu'on écrabouille.[342]

Seule cette éducation presque intégralement artistique est susceptible de mettre un terme à l'appauvrissement spirituel dont souffrent les sociétés modernes. Céline en vient ainsi à lui confier

[339] *L'École des cadavres*, p. 393.
[340] *Les Beaux Draps*, p. 586.
[341] *op. cit.*, p. 578.
[342] *op. cit.*, p. 583.

une mission d'essence religieuse :

> Le Salut par les Beaux-Arts !
> Au lieu d'apprendre les participes et tant que ça de géométrie et de physique pas amusante, y a qu'à bouleverser les notions, donner la prime à la musique, aux chants en choeur, à la peinture, à la composition surtout, aux trouvailles des danses personnelles, aux rigodons particuliers, tout ce qui donne parfum à la vie, guilleretterie jolie, porte l'esprit à fleurir, enjolive nos heures, nos tristesses, nous assure un peu de bonheur, d'enthousiasme, de chaleur qui nous élève, nous fait traverser l'existence, en somme sur un nuage.
> C'est ça le Bon Dieu à l'école, s'enticher d'un joli Bel-Art, l'emporter tout chaud dans la vie.[343]

Peu de temps avant sa mort, Élie Faure consacre une conférence à l'enseignement artistique. L'historien de l'art commence par le vilipender, en affirmant qu' « une École des Beaux-Arts n'est autre chose qu'une institution policière[344] » dont le travail consiste avant tout à « comprimer les esprits anarchisés dans le moule d'un conformisme qui n'est que la caricature des prétendues traditions[345] ». Élie Faure expose dans la suite de son texte les grandes lignes d'une réforme qui pourrait permettre de renouveler la manière dont l'école forme les artistes. Les principes qu'il défend sont très proches de ceux que Céline invoque dans *Les Beaux Draps* :

> Est-ce à dire qu'à notre époque, […] on ne doive pas tenter, non pas de réorganiser – ce serait insuffisant – mais de reprendre par la base l'enseignement des Beaux-Arts ? Si, car tout est à reprendre à pied d'œuvre. Il ne s'agit plus de sauver la tradition. Il faut la recréer en remontant aux sources de la vie. Il est des pays – la Russie, le Mexique par exemple – où on a déjà commencé. Dès l'École maternelle, il conviendrait de familiariser l'enfant avec le souci des formes, de le placer devant la fleur, devant l'objet à reproduire, ou même de le laisser libre d'évoquer avec la plume ou le crayon quelque scène imaginaire. Au lieu de redresser ses prétendues fautes de dessin, il s'agirait de découvrir sa sensibilité propre, et de l'aider à s'affirmer. […] C'est là, je le sais bien, que la difficulté commence quand on se trouve vis-à-vis de l'enfant, car il faut que le maître soit lui-même doué d'une sensibilité assez pure et d'une clairvoyance assez désintéressée pour respecter la nature de son élève. Cependant la chose est possible, si le maître est lui-même d'abord […] bien pénétré de cette idée qu'il n'est pas fait pour imposer aux enfants de prétendues lois et traditions esthétiques, mais pour chercher à éveiller en eux l'émotion multiforme, et aussi variée qu'il existe d'individus dans le monde, devant la vie sans cesse imprévue et sans cesse renaissante.[346]

Cette intervention permet d'identifier une dernière fois les éléments qui apparentent les idées de Céline à celles d'Élie Faure, tout en rendant de nouveau manifeste la barrière que le racisme de

[343] *op. cit.*, p. 584.
[344] Faure, Élie, « Sur l'enseignement des Beaux-Arts », *Œ.C. III*, p. 866.
[345] *ibid.*
[346] *ibid.*

l'écrivain dresse entre les pensées des deux hommes. Comparable à celle que l'historien de l'art appelle de ses vœux, l'école rêvée des *Beaux Draps* glorifie la création, la vie et l'émotion ; mais ces notions sont indissociables chez Céline d'un projet de purification raciale qui s'oppose frontalement au métissage défendu par Élie Faure. La mystique de la création formulée dans les dernières pages des *Beaux Draps* constitue en ce sens l'aboutissement des pamphlets : elle opère explicitement la jonction entre les positions esthétiques, biologiques et politiques revendiquées tout au long de ces textes par l'écrivain. La rénovation de l'école doit en effet permettre de retrouver ce rythme dont Céline fait un absolu susceptible d'ouvrir simultanément la voie à l'œuvre d'art authentique, à la régénérescence aryenne et à l'instauration d'un communisme d'un genre nouveau. Il ne s'agit donc plus seulement, comme chez Élie Faure, de donner à l'enfant la possibilité d'échapper à la « chiourme esthétique[347] » en laissant libre cours à ses dispositions innées ; en se transformant en temple de la création, l'école célinienne doit bel et bien assurer le salut de l'Europe en lui permettant de « retrouver un petit peu une âme, une raison d'être, un enchantement, une gaîté surtout, c'est ça qui lui manque le plus, une gaîté pour commencer, puis une mélodie bien à elle, une ivresse, un enthousiasme, un racisme d'âme et de corps, qui serait l'ornement de la Terre, la fontaine des plus hautes féeries ![348] »

[347] *ibid.*
[348] *Les Beaux Draps*, p. 578 sq.

TROISIÈME PARTIE

Savoirs d'avant-guerre et création d'avant-garde. La Belle Époque au service du renouveau littéraire dans les romans d'après 1944.

La position adoptée par Céline vis-à-vis des accusations contenues dans le mandat d'arrêt pour trahison émis contre lui le 19 avril 1945 ne varie jamais au cours des années qui séparent son entrée au Danemark, où il est arrivé un mois plus tôt, de son retour en France le 1er juillet 1951 : l'écrivain ne les évoque que pour les contester, et affirme en toute occasion que « c'est un Céline entièrement *imaginé* que l'on persécute[1] ». Il se décrit ainsi à Charles Deloncle, qui préside la Cour de justice pour son procès, comme « l'homme le plus calomnié de France[2] » : en proie à des attaques où tout est « faux de A à Z[3] », l'écrivain ne veut se reconnaître qu'un seul tort, si minime que nul ne saurait sérieusement songer à le retenir contre lui :

> Il faut être en vérité bien obstiné, enragé de je ne sais quelle haine antifrançaise pour me trouver (document en main) autre chose qu'un français patriote, tout au plus un peu excessif, janséniste en patriotisme, puriste...
> Voilà strictement mon seul crime – sur ce point seulement je plaide coupable.[4]

Comme dans les pamphlets – où il se donnait plus explicitement encore le nom de racisme –, ce patriotisme démesuré que s'attribue Céline le conduit à présenter ses positions politiques comme autant de conséquences de ses préoccupations esthétiques. C'est de cette manière qu'il répond par exemple au « fameux grief, preuve de ma culpabilité *Il est parti à Sigmaringen ! Ah ! Sigmaringen !*[5] » dans une lettre adressée à Albert Paraz en 1949 :

> Je suis descendu *à Sigmaringen* par *patriotisme* pour entendre parler le français parce que je suis un musicien, créateur de la langue française et que loin du « parler français » *je meurs*. Il y a peu de Français ou semi-Français actuellement en France qui aient véritablement besoin du FRANÇAIS ! musique. La monstruosité impardonnable précisément est qu'on me tienne hors de la *langue française* – La véritable historique trahison –[6]

---

1 *Lettres*, p. 843.
2 *op. cit.*, p. 1260.
3 *ibid.*
4 *op. cit.*, p. 1261.
5 *op. cit.*, p. 1039.
6 *op. cit.*, p. 1185.

Céline balaie ainsi toute lecture idéologique de son parcours et de son engagement, auxquels il ne veut reconnaître que des mobiles esthétiques. Ce souci exclusif et presque fanatique de la *création* devient d'ailleurs ce qui le sépare d'autres figures littéraires de la collaboration, avec lesquelles il n'entend pas être confondu :

> Certes non ! je suis contre le poteau à Brasillach et la tôle à Bardèche bien sûr ! Mais un chat est un chat – Mais si cela ne peut pas se dire qu'il est un chat il l'est quand même – et Bardèche un con et Brasillach idem. Ces gens-là n'ont pas le sens *créateur*. Moi je suis de l'école Henri IV – les gestes pour les gestes *m'écœurent* – m'horripilent. Je les HAIS. Est-ce *créateur* ? ma seule question –[7]

Cette obsession finit même par être présentée par Céline comme l'une des sources du « procès de sorcière[8] » qui lui est intenté. L'écrivain affirme en effet que les poursuites engagées contre lui trouvent leur origine dans une forme bien particulière d'infirmité nationale : « Ah haine ! le français a la haine du français, il ne l'intéresse vraiment que lorsqu'il peut l'envoyer à la guillotine ou au poteau. Quel soulagement ! Le véritable patriotisme lui manque absolument. Le patriotisme de création, d'admiration, d'autres en feraient l'abominable expérience ![9] »

Céline présente ainsi de manière constante les accusations qui conduisent à sa condamnation en 1950 à un an de prison, à cinquante mille francs d'amende, à la confiscation partielle de ses biens et à l'indignité nationale comme le paravent légal de l'envie haineuse et inavouable que ses œuvres suscitent chez ses adversaires. Mais c'est justement ce même sens de la création qui confère à l'écrivain les titres indispensables pour mener à bien le projet, formulé sur le ton de la menace, qui doit lui permettre de rétablir la vérité sur les évènements de la seconde guerre mondiale auxquels il a été mêlé : « Je dois être UN DES TRÈS RARES auteurs du drame de Sigmaringen qui ait le droit de juger et CONCLURE. Je suis le roc sur lequel tous les bateaux de bobards viendront se briser et finalement – j'en préviens.[10] » C'est cependant dans une indifférence qui contraste cruellement avec la tempête rêvée par Céline que paraît en 1952 le premier tome de *Féerie pour une autre fois*, un an après l'amnistie applicable aux anciens blessés de guerre qui a permis à l'écrivain de faire son retour en France. Cette reprise de contact manquée avec les lecteurs français ne le conduit pourtant pas à renoncer au projet polémique que *Féerie pour une autre fois* inaugure : faire le récit des évènements qui l'ont conduit de Paris à Copenhague entre juin 1944 et décembre 1945.

---

7 *op. cit.*, p. 1165.
8 *op. cit.*, p. 857.
9 Céline, Louis-Ferdinand, *Lettres à Henri Mondor*, Paris, Gallimard, 2013, p. 61 sq.
10 *Lettres*, p. 1070.

En conservant dans ses romans d'après-guerre l'identification entre personnage-narrateur et auteur instaurée dans les pamphlets, Céline fait du statut de témoin privilégié qu'il y revendique la garantie de leur valeur. Les avanies subies et le savoir qu'elles ont permis d'acquérir sont supposés fonder la supériorité du témoignage célinien : « la prison n'est-ce pas c'est l'école, vous y avez été ? pas été ?… les vraies leçons !… ceux qu'ont pas été, même nonagénaires, et mèche, sont que des sales puceaux bavardeux cabotins, gratuits… ils causent et savent pas !…[11] ») ; il est cependant notable que la forme que ce témoignage prend doit beaucoup à certaines des lectures faites par Céline en Allemagne puis au Danemark. Marie Hartmann a notamment mis en évidence l'influence sur la trilogie allemande des *Mémoires d'outre-tombe*, œuvre que l'écrivain a relue en prison : Chateaubriand et Céline font par exemple le même choix de « se placer *a posteriori* en "observateur-spectateur" de l'époque dans laquelle en fait, ils ont tous deux été acteurs[12] ». Mais ces lectures d'exil, qui permettent à Céline de garder un contact quotidien avec la langue française, ne sont pas uniquement d'ordre littéraire : l'écrivain retrouve en effet, à Sigmaringen puis au Danemark, ce goût pour les revues qu'on lui a connu en Afrique.

Olivier Carriguel a réuni dans son article « Céline envoûté par la *Revue des Deux Mondes* » les nombreuses mentions enthousiastes que l'écrivain fait à intervalle régulier, dans sa correspondance de la deuxième moitié des années quarante, du goût qu'il a pris pour la lecture de cette revue, et du plaisir sans cesse renouvelé qu'elle lui apporte. Lucien Rebatet fait plus précisément remonter cette habitude aux quelques mois passés par Céline à Sigmaringen :

> La vaste bibliothèque du château des Hohenzollern nous était ouverte. Céline y avait choisi une vieille collection de la *Revue des Deux Mondes*, 1875-1880. Il ne tarissait pas sur la qualité des études qu'il y trouvait : « Ça, c'était du boulot sérieux... fouillé profond, instructif... Du bon style, à la main... Pas de blabla. » C'est la seule lecture dont il se soit jamais entretenu devant moi.[13]

François Gibault indique que cette lecture passionnée de la *Revue des Deux Mondes* n'est interrompue ni par l'emprisonnement, ni par l'isolement à Klarskovgaard[14]. C'est d'ailleurs avec une joie manifeste que Céline indique en 1949 à Jean Paulhan qu'il a « acquis toute la collection des *Deux mondes* depuis *ses débuts* à Copenhague, pour un morceau de pain ![15] ». Cette manne danoise

---

[11] *D'un château l'autre*, p. 57 sq.

[12] Hartmann, Marie, « Transposition de Chateaubriand chez Céline », in *Traduction et transposition, Actes du XVIIe colloque international Louis-Ferdinand Céline*, *Milan, 4-6 juillet 2008*, Paris, Société d'études céliniennes, 2010. Cette citation est tirée du résumé de la communication.

[13] Rebatet, Lucien, « D'un Céline l'autre », dans *L.-F. Céline*, dir. Dominique de Roux, Michel Beaujour et Michel Thélia, *op. cit.*, p. 236.

[14] Gibault, François, *Céline, 1944-1961 : Cavalier de l'Apocalypse*, Paris, Mercure de France, 1985, p. 112 et p. 183.

[15] Céline, Louis-Ferdinand, *Lettres à la N.R.F.*, Paris, Gallimard, 1991, p. 88 .

trouve son pendant romanesque dans *Nord*, lorsque, quelques temps après leur arrivée à Zornhof, Céline et ses compagnons commencent à bénéficier des complaisances amicales de la vieille châtelaine : « Marie-Thérèse avait offert à Lili toute la bibliothèque du vieux, tout ce qu'elle voulait !... la porte à côté de son salon... je voyais ce que Lili avait pris... tout Paul de Kock, tout Murger... pour nous deux La Vigue, du sérieux !... la *Revue des Deux Mondes* des soixante-quinze dernières années...[16] » Or, de même que dans les derniers romans, le surgissement ponctuel de provisions hyperboliques cachées au fond d'une chambre (*Féerie pour une autre fois II*) ou d'une armoire (*Nord*) met provisoirement fin aux privations dont souffre le narrateur, ces collections de la *Revue des Deux Mondes* qui réapparaissent presque magiquement à chaque étape du parcours de Céline en Allemagne et au Danemark lui permettent de satisfaire un puissant appétit. C'est ce qu'il explique dès 1945 à son ami le docteur Alexandre Gentil : « Je dévore la revue des 2 mondes des années à partir de 1892 ! Quelle mine ! Quelles plumes, quels caractères à l'époque ! Quelle décadence ![17] » L'écrivain ne se passionne pas seulement pour les travaux « qui sont géniaux[18] » d'Élisée Reclus, géographe anarchiste qui publie une trentaine d'études dans la revue entre 1859 et 1868 – et qui peut d'autant plus l'intéresser qu'il est l'oncle d'Élie Faure ; il trouve aussi du charme aux articles les plus désuets, auxquels il attribue une valeur de modèle : « même les critiques des Salons à l'époque sont à prendre de la graine. Tu vois cher vieux où j'en suis ![19] »

Il n'en va cependant pas de même en ce qui concerne les œuvres littéraires publiées dans la revue. L'écrivain les évoque en 1957 dans un passage de son enregistrement intitulé « Louis-Ferdinand Céline vous parle ». Plus de quinze ans après la rédaction des pamphlets, il y reprend certaines des idées héritées d'Élie Faure qu'il y développait :

> Je me demandais ce matin pourquoi on résistait à changer de style. Les grandes civilisations ont changé souvent de style. Je parle des grandes civilisations disparues, oubliées, que ce soit les Sumériens, les Araméens, toutes ces civilisations, il y en a quarante, cinquante, entre le Tigre et l'Euphrate, qui ont eu des poètes, qui ont eu des écrivains, qui ont eu des législateurs. Ils ont changé souvent de style. Les Français, eux, sont soudés ; ils sont soudés au style Voltaire, qui était une jolie forme d'ailleurs, qui fut copié par Bourget, par Anatole France, et puis finalement par tout le monde. Il m'a été donné de lire la *Revue des Deux Mondes* des cent dernières années. Il y a là-dedans toute espèce de romans faciles ; il n'y a qu'à rajouter des téléphones, des avions, et ça ira très bien. On est resté sous un style.[20]

---

16 *Nord*, p. 499.

17 Lettre citée par Olivier Carriguel dans son article « Céline envoûté par la *Revue des Deux Mondes* », *Revue des Deux Mondes*, juin 2011, p. 90.

18 *ibid.*

19 *ibid.*

20 « Louis-Ferdinand Céline vous parle », *op. cit.*, p. 934 sq.

Les œuvres publiées dans la *Revue des Deux Mondes* acquièrent ainsi une valeur décisive : leur faiblesse littéraire fait d'elles l'incarnation de ce style suranné de l'emprise duquel Céline voudrait permettre à la France de s'affranchir. L'écrivain affirme cependant quelques instants plus tard que cette entreprise démesurément ambitieuse est vouée à un échec annoncé :

> La France a passé l'âge de changer d'habitude. Il est donc très certain, presque certain, qu'elle ne va pas changer de style pour me faire plaisir. Alors moi, je gratouillerai toujours dans mes perfectionnements, mes raffinements, mais ça ne sert à rien du tout. On continuera toujours à publier du Bourget, de l'Anatole France, de la phrase bien filée, etc. Donc, c'est un coup pour la gloire, c'est vraiment de la vanité. J'en suis au désespoir moi-même et, je vous prie, avec beaucoup de mal.[21]

Céline formulait cependant quelques années plus tôt dans sa lettre au docteur Gentil un projet littéraire directement inspiré de sa lecture de la revue : « À celui qui rabibocherait affriolerait au goût jazz un jour cette matière si riche je promets une de ces carrières littéraires qui mettra la Mazarine à ses pieds ![22] » Bien que ce projet soit esquissé sous forme de boutade, les termes dans lesquels il est formulé sont frappants : Céline retrouve ici l'expression par laquelle il faisait l'éloge de Paul Morand (« C'est lui le premier qui a jazzé le français – C'est un authentique écrivain, *créateur*[23] ») pour envisager une entreprise d'envergure : puiser dans les articles publiés dans la *Revue des Deux Mondes* des éléments permettant de dépasser ce style fossilisé dont les œuvres qu'il découvre dans les mêmes pages constituent l'incarnation.

Bien qu'évoqué rapidement et sur un mode plaisant, ce projet mérite d'être considéré avec attention : les derniers romans de Céline semblent en effet devoir beaucoup à cette fréquentation assidue de la *Revue des Deux Mondes* dont la correspondance de l'écrivain témoigne. De nombreux passages de ces œuvres voient par exemple leur sens s'éclairer lorsqu'on les compare avec certains articles publiés dans la revue entre 1870 et 1920. Mais la découverte de ces textes ne permet pas seulement l'élucidation de certaines allusions obscures : elle autorise plus largement à mieux comprendre ou à envisager sous un angle nouveau certains aspects centraux des derniers romans de Céline. Qu'il s'agisse de l'image que l'écrivain donne de lui-même à travers ces récits, de la manière dont il raconte les évènements auxquels il a été mêlé ou des critiques qu'il formule à l'encontre de ses contemporains, la mise en évidence des emprunts que Céline fait à la *Revue des Deux Mondes* permet de mieux comprendre la valeur qu'il attribue à ces articles d'un autre temps, et de réfléchir

[21] *op. cit.*, p. 936.
[22] Lettre citée par Olivier Carriguel, art. cit., p. 90.
[23] *Lettres*, p. 1288.

aux innovations littéraires qu'il tire de ces sources poussiéreuses. Au-delà de ces articles, Céline paraît en effet trouver dans certains textes caractéristiques de la Belle-Époque une partie des ressources supposées lui permettre de l'emporter sur les autres romanciers. Les ouvrages publiés par le philosophe Théodule Ribot, pionnier de la psychologie moderne duquel Céline se réclame explicitement dans la trilogie allemande, constituent à ce titre un second point de comparaison particulièrement éclairant.

A/ Un créateur d'un autre temps

La *Revue des Deux Mondes* acquiert une valeur particulière aux yeux de Céline durant les premiers mois de son séjour au Danemark. Un passage du premier brouillon de *Féerie pour une autre fois* dans lequel l'écrivain, alors emprisonné, envisage de faire le récit de ses premières semaines à Copenhague, présente ainsi la revue comme une véritable bouée de secours :

> Comme elle est fragile notre pauvre destinée – Les commerçants me demandent ma carte d'identité – on ne me répond guère de Paris non plus – Parias Pestiférés Lépreux maudits <une France spéciale> – Le vent le soir – la *Revue des deux mondes* <je me raccroche aux Français du Passé qui n'ont pas eu de haine pour moi> – Je relis mon passé –[24]

Ces quelques notes pathétiques permettent de commencer à montrer que la *Revue des Deux Mondes* alimente chez Céline un imaginaire singulier, auquel les deux tomes de *Féerie pour une autre fois* et la trilogie allemande vont progressivement donner corps : les articles que l'écrivain y lit lui permettent de trouver dans un passé mythifié des ressources qui l'aident à supporter, à comprendre et à combattre l'opprobre à laquelle il considère avoir été injustement condamné. C'est grâce à ces lectures que Céline va se transformer, dans ses derniers romans, en survivant anachronique d'une époque disparue.

Céline se met en effet régulièrement en scène dans ses œuvres postérieures à 1944 comme un vestige du passé sur qui le temps aurait perdu une partie de son emprise : « j'ai déjà pris un petit élan, en cercueil tout droit, vertical, zinc, à la Police de Copenhague... si je suis sorti un peu du Temps... j'ai des raisons...[25] » L'écrivain s'appuie notamment sur sa date de naissance pour se présenter comme un homme d'autrefois (« je rabâche ?… je gâtouille ?… j'ai le droit !… tous les

[24] « Première esquisse de "Féerie pour une autre fois" et autres fragments tirés des "Carnets de prison" », *Romans IV*, p. 578.
[25] *Nord*, p. 327.

gens qui sont de l'autre siècle ont le droit de rabâcher !…[26] ») exilé dans un monde moderne inconséquent (« la raison est morte en 14, novembre 14... après c'est fini, tout déconne...[27] ») et foncièrement faux (« La France là, avoué simplement, ça va de sainte Geneviève sur son mont à Verdun 17, après c'est plus que du drôle de monde, des personnes plus très catholiques.[28] »). C'est à cet exil d'un genre particulier qu'il attribue, dans une lettre écrite du Danemark à son ami Albert Paraz, qui vient de lui faire parvenir des photographies, l'attrait que la *Revue des Deux Mondes* exerce sur lui :

> Ces photos grandes ou petites sont charmeresses. Elles me hantent comme « l'autre monde ». Après d'aussi effroyables tours de cons on se sent comme déjà morts sortis de la vie... Pour ça que j'ai le goût de relire inlassablement des vieilles *revues des 2 mondes*... Ce qui se passe à présent m'apparaît tout étranger irréel. Mon monde à moi est défunt – parmi les défunts – Je ne vois dans le réel qu'une effroyable, cosmique, fastidieuse méchanceté – une pullulation de dingues rabâcheurs de haine, de menaces, de slogans énormément ennuyeux. C'est ça une décadence ?[29]

Céline en vient ainsi progressivement à s'armer des articles qu'il lit dans la *Revue des Deux Mondes* pour se métamorphoser en revenant chargé de défendre la littérature et la vérité contre la déliquescence à laquelle le monde moderne semble les condamner.

Un certain nombre d'épisodes des derniers romans permettent par exemple de penser que l'écrivain découvre au gré de ses lectures plusieurs prédécesseurs auxquels il s'identifie. Ceux-ci ne sont pas toujours des écrivains, comme l'illustre un passage de *Nord* qui donna lieu en 1964 à une action en justice contre l'éditeur et les héritiers de Céline. Comme le rappelle Henri Godard, le docteur H., qui a inspiré à Céline le personnage d'Harras, se considérait en effet « diffamé par le bref passage dans lequel Céline lui fait évoquer une opération qu'il aurait pratiquée sans anesthésie sur des prisonniers russes[30] ». Dans cette scène, Céline, qui ne possède qu'un nombre insuffisant de seringues, doit faire des piqûres à plusieurs personnages pour qu'ils restent endormis :

> Alors, morphine !... j'injecte... le *Revizor* d'abord... et puis les deux dames... la même seringue, les trois... et la même aiguille... Harras remarque...
> « Les morphinomanes ne font presque jamais bouillir leurs seringues... et pourtant ne font presque jamais d'abcès... »
> Nous sommes bien d'accord ! je lui raconte que moi-même médecin du « Chella » j'ai dû faire une nuit plus de deux cents piqûres... la même façon !... aucun abcès !...

[26] *D'un château l'autre*, p. 7.
[27] *Nord*, p. 457.
[28] *Féerie pour une autre fois I*, p. 12.
[29] *Lettres*, p. 1007 sq.
[30] *Romans II*, p. 1161.

> il s'agissait d'un naufrage ! horreur pour horreur, il me raconte que prisonnier à Krasnodar il avait dû amputer, à vif, absolument sans chloroforme, toute une salle de prisonniers russes...
> « Harras !... comme Ambroise Paré ! »[31]

Lorsqu'on la rapproche d'un article de 1870, cette allusion à Ambroise Paré s'éclaire. La comparaison des deux textes permet de mieux comprendre la valeur de ces exploits médicaux controversés dont Céline et son collègue se trouvent contraints de rivaliser :

> La chirurgie de guerre avait été jusqu'à Ambroise Paré un véritable procédé de torture. On cautérisait les plaies simples avec de l'huile bouillante, et on cautérisait aussi avec un fer rouge les membres amputés. Paré raconte, dans son *Livre des playes d'harquebute*, comment, après l'affaire du Pas-de-Suse, il regardait faire les autres chirurgiens, ne songeant qu'à les imiter de son mieux. L'huile bouillante ayant manqué pour cautériser toutes les blessures, l'inquiétude l'empêcha de dormir à son aise ; mais le lendemain il s'aperçut que les blessés cautérisés étaient plus malades que les autres, et il eut la hardiesse d'abandonner et de combattre une pratique généralement admise. Dans la campagne de 1551, au siège de Damvilliers, il tenta d'amputer une jambe en opérant les ligatures sans aucune application de fer rouge, et le malade fut sauvé.[32]

Si Ambroise Paré fait figure de modèle, c'est parce qu'il s'est admirablement montré capable de s'opposer à la doxa médicale, et d'inventer dans l'urgence des solutions inédites à des problèmes vitaux. Le chirurgien apparaît à ce titre comme un véritable créateur, dont Céline gagne à s'inspirer dans sa pratique médicale. Ce sont cependant surtout sa pratique littéraire et son statut d'écrivain que les emprunts à la *Revue des Deux Mondes* vont lui permettre de mettre en scène dans les romans qu'il publie dans les années qui suivent son retour en France. Céline s'invente en effet une généalogie littéraire à l'aune de laquelle les relations conflictuelles qu'il entretient avec ses compatriotes prennent tout leur sens.

1) Le dernier des écrivains

Dans ses dernières œuvres, Céline s'emploie souvent à gommer les distinctions génériques susceptibles de séparer ses différents écrits des années trente. Dès les premières pages de *Féerie pour une autre fois*, il décrit ses pamphlets à l'aide d'un terme si vague qu'il interdit de les séparer de ses romans : « J'ai voulu leur sauver la glotte, compatriotes ! leurs gueules infectes, leurs cœurs de merde, leur faire esquiver l'Abattoir... mes livres pour ça.[33] » Les pamphlets se trouvent ainsi vidés

[31] *Nord*, p. 695.
[32] Cochin, Augustin, « Le service de santé des armées avant et pendant le siège de Paris », *Revue des Deux Mondes*, novembre-décembre 1870, p. 60 sq.
[33] *Féerie pour une autre fois I*, p. 33.

de leur contenu idéologique et de leur programme politique, pour devenir des œuvres parmi d'autres ; il en va de même dans ce passage de *Nord* où l'écrivain s'inquiète que sa femme Lili, son ami Le Vigan et lui aient été présents au moment où Madame Kretzer s'est publiquement attaquée à un portrait d'Hitler : « nous trois, nous n'avions rien dit... que témoins ! mais témoin suffit ! je vois moi avec les "Beaux draps" qu'étaient qu'une chronique de l'époque ce que j'ai entendu ![34] » Cette série de glissements conduit finalement Céline à se présenter comme l'unique auteur à avoir été poursuivi après la guerre pour des textes strictement littéraires : « le seul écrivain français qu'a été en taule au cours de ces années sinistres je dis : le seul !... et pas un jour : deux ans madame ! et sans raisons ! mais oui, madame ! je dis : écrivain ! pas journaliste : écrivain ! rien de plus, rien de moins... ni aboyeur...[35] » Mais ce que Céline croit découvrir grâce à la *Revue des Deux Mondes*, c'est que sa situation n'a rien d'inédit : au contraire, elle fait de lui l'ultime représentant d'une imposante lignée de martyrs. Elle le transforme même en homme d'un autre temps, perdu dans une modernité malade que sa culture anachronique va lui permettre de combattre.

a) Les monstres sempiternels

Céline voit dans les poursuites engagées contre lui une forme de bégaiement de l'Histoire. C'est ce que commence à indiquer une lettre adressée à Henri Mondor : « Utiliser les transes populaires pour faire décapiter l'adversaire jalousé, envié, détesté, le truc n'est pas d'hier. Cela s'appelle le châtiment. Ainsi furent "châtiés" en France : Lavoisier, Champfort *[sic]*, Chénier et cent autres – petits et grands.[36] » On connaît l'intérêt de Céline pour la période révolutionnaire ; il fait d'ailleurs l'éloge dans sa correspondance d'un article titré « Psychologie des chef jacobins » paru dans la *Revue des Deux Mondes* en 1884[37]. Lavoisier, Chamfort et Chénier, qu'il mentionne dans sa lettre, ont tous trois été victimes de la Terreur, à laquelle seul Chamfort a survécu. Or, différents articles de la *Revue des Deux Mondes* attribuent à leurs arrestations respectives des causes similaires : la jalousie, la haine, l'envie. L'un d'eux décrit par exemple en ces termes les circonstances qui précipitèrent l'arrestation de Chamfort en 1793 :

> Le ministre Roland, qui avait dans ses attributions la Bibliothèque nationale, crut pouvoir donner les deux places de bibliothécaires, l'une à son ami Carra, l'autre à Chamfort. Aussitôt les jalousies s'allumèrent. Un de leurs subordonnés, un misérable, Tobiesen Duby, qui jouissait aux Jacobins d'une certaine faveur, profita

[34] *Nord*, p. 524.
[35] *Féerie pour une autre fois II*, p. 383.
[36] Céline, *Lettres à Henri Mondor*, *op. cit.*, p. 61 et n. 2.
[37] Carriguel, art. cit., p. 91.

> de la défaite des Girondins pour les dénoncer tous deux au Comité de sûreté générale comme aristocrates.[38]

Le cas d'André Chénier est similaire, comme l'indique en 1875 une étude consacrée aux dernières années de la vie du poète : « De motifs réels à cette arrestation, il n'y en avait pas, il n'y en eut jamais un seul[39] » – si ce n'est « les haines soulevées un an auparavant contre André[40] ». Un article de 1887 titré « La mort de Lavoisier » permet de comprendre encore plus précisément comment Céline peut se constituer, au gré de ses lectures, un vaste panthéon de martyrs dont il serait le dernier-né.

L'auteur de l'article, Édouard Grimaux, reconstitue à partir d'archives les derniers mois de la vie de Lavoisier, et rectifie ou complète un certain nombre de récits qui en avaient été faits auparavant. Il montre notamment que rien ne permet d'établir une éventuelle culpabilité du chimiste, dénoncé en 1793 comme traître à la nation avec les vingt-sept autres fermiers généraux – ces riches financiers chargés sous l'Ancien Régime de la perception des impôts. Édouard Grimaux estime que Lavoisier ne doit son arrestation qu'à la création d'une commission de révision pleine de ressentiment à l'égard de ceux dont elle avait pour charge d'inspecter les comptes :

> La plupart des financiers ne s'inquiétèrent pas de cette nomination ; quelques-uns étaient moins confiants. Suivant eux, les commissaires réviseurs, voulant à tout prix justifier leur intervention, supposeraient des délits imaginaires dont les prévenus ne seraient pas admis à se justifier ; aussi prévoyaient-ils que leur ruine serait consommée par la confiscation totale de leurs biens. Est-ce à ce moment que Lavoisier disait à Lalande qu'il s'attendait à être dépouillé de toute sa fortune, mais qu'il travaillerait pour vivre ? Aucun des fermiers-généraux ne se doutait alors des haines dont ils étaient l'objet, du sort dont ils étaient menacés ; confiance naïve, que beaucoup gardèrent, d'après Mollien, jusqu'au jour où ils furent conduits à la Conciergerie.[41]

La proximité entre la situation de Lavoisier et celle que Céline dit vivre est remarquable : comme Lavoisier avant lui, l'écrivain est victime d'épurateurs qui l'accusent de crimes qu'il n'a pas commis dans le but à peine dissimulé de mieux pouvoir le piller. Les circonstances aggravantes retenues contre le chimiste ressemblent d'ailleurs elles aussi aux motifs que Céline avance pour expliquer les poursuites engagées contre lui :

---

38 Boissier, Gaston, « Chamfort à propos de la suppression des Académies en 1793, I. L'Écrivain et le politique », *Revue des Deux Mondes*, mai-juin 1909, p. 103 sq.

39 Caro, Elme-Marie, « André Chénier à Saint-Lazare, II. Sa captivité, son procès, sa mort », *Revue des Deux Mondes*, mai-juin 1875, p. 148.

40 *ibid*.

41 Grimaux, Édouard, « La mort de Lavoisier », *Revue des Deux Mondes*, janvier-février 1887, p. 893 sq.

> Cependant son dévouement de chaque jour à la chose publique, les services rendus à la nation comme membre des assemblées provinciales et commissaire de la trésorerie nationale, la gloire qu'il s'était acquise dans les sciences, loin de le protéger, contribuèrent à sa perte. Ses hautes fonctions à la ferme générale, à la régie des poudres et salpêtres, son titre d'ex-noble, de membre de la ci-devant Académie des sciences, à une époque où, suivant Grégoire, le titre de savant était devenu suspect, lui avaient attiré de nombreux ennemis.[42]

Ce sont à la fois son exceptionnel savoir de chimiste et son engagement politique qui exposent Lavoisier à la haine de ses contemporains ; Céline peut ainsi d'autant plus facilement répéter qu'en faisant l'expérience de « la haine politique et littéraire françaises[43] », il se trouve placé dans la droite lignée des victimes de « 89, 48, 71[44] »

Le rôle de prédécesseur que l'écrivain attribue à Lavoisier est d'autant plus frappant que les termes mêmes de la condamnation prononcée à l'encontre du chimiste, reproduits dans l'article de la *Revue des Deux Mondes*, prennent une résonance particulière au regard de sa situation :

> « Le tribunal, après avoir entendu l'accusateur public sur l'application de la loi, condamne les susnommés à la peine de mort, conformément à l'article 4 de la première section du titre Ier de la cinquième partie du code pénal dont il a été fait lecture, lequel est ainsi conçu : *Toute manœuvre, toute intelligence avec les ennemis de la France tendant soit à faciliter leur entrée dans les dépendances de l'Empire français, soit à leur livrer des villes, forteresses, ports, vaisseaux, magasins ou arsenaux appartenant à la France, soit à leur fournir des secours en soldats, argent, vivres ou munitions, soit à favoriser d'une manière quelconque le progrès de leurs armes sur le territoire français, ou contre les forces de terre ou de mer, soit à ébranler la fidélité des officiers, soldats ou des autres citoyens envers la nation française, seront punis de mort.*
> « Déclare les biens des condamnés acquis à la république ;
> « Ordonne qu'à la diligence de l'accusateur publique, le présent jugement sera exécuté dans les vingt-quatre heures. »
> C'est au moyen de cet article de loi que le tribunal frappait ses victimes ; c'est lui qu'on avait invoqué pour conduire les dantonistes à l'échafaud.[45]

Les attendus du jugement favorisent le parallèle entre Céline et Lavoisier : les alinéas 2 et 3 de l'article 75 du Code pénal, au titre duquel l'écrivain est d'abord poursuivi (c'est finalement au titre de l'article 83 qu'il sera jugé en 1950), en sont en effet la copie presque conforme :

> Sera coupable de trahison et puni de mort :
>
> [...]

[42] art. cit., p. 894.
[43] *Lettres*, p. 801.
[44] *ibid.*
[45] Grimaux, art. cit., p. 920

> 2°) Tout Français qui entretiendra des intelligences avec une puissance étrangère, en vue de l'engager à entreprendre des hostilités contre la France, ou lui en fournira les moyens, soit en facilitant la pénétration de forces étrangères sur le territoire français, soit en ébranlant la fidélité des armées de terre, de mer ou de l'air, soit de toute autre manière ;
>
> 3°) Tout Français qui livrera à une puissance étrangère ou à ses agents, soit des troupes françaises, soit des territoires, villes, forteresses, ouvrages, postes, magasins, arsenaux, matériels, munitions, vaisseaux, bâtiments ou appareils de navigation aérienne, appartenant à la France ou à des pays sur lesquels s'exerce l'autorité de la France ;[46]

Ces similitudes conduisent Céline à se mettre en scène, dans *D'un château l'autre*, comme l'ultime incarnation d'une figure séculaire, celle du traître providentiel poursuivi pour des forfaits extravagants :

> s'il y a quelque chose de fastidieux c'est les « terribles accusations »... rabâchis pires que les amours !... je vois encore plus tard, en prison, au Danemark... et par l'Ambassade de France... et par les journaux scandinaves... pas de mal à la tête !... simplement : « le monstre et vendu le pire de plus pire ! qui dépasse les mots !... que la plume éclate !... » sempiternels forfaits de monstre : vendeur de ceci !... de cela !... de toute la Ligne Maginot ! les caleçons des troupes et cacas ! généraux avec ! toute la flotte, la rade de Toulon ! le goulet de Brest ! les bouées et les mines !... grand bazardeur de la Patrie ![47]

Céline peut ainsi découvrir dans la *Revue des Deux Mondes* un ensemble de précédents à l'aune desquels lire et mettre en scène sa propre situation.

b) Une hostilité ancestrale

Il en vient plus précisément à se présenter comme le dernier venu d'une imposante lignée de martyrs littéraires, tous victimes d'une haine qui consacre leur talent. Il l'écrit dans une lettre qu'il envoie en 1949 à Jean Seltensperger, le commissaire du gouvernement en charge de son dossier : « Je suis de la vieille tradition des écrivains français à travers l'Histoire, je dis des véritables écrivains, toujours irrévocablement traqués et si possible pendus, jamais conformistes...[48] » Céline dresse dans ses carnets de prison une liste de ces créateurs qui l'ont précédé dans son rôle de bête traquée :

> Les exilés empris[onnés] – Villon – Ch[arles] d'Orléans – Rabelais – Cl[ément] Marot – Du Bellay – Voltaire – Diderot – Chamfort – « S[ain]t-Évremont> -

[46] Code pénal ancien, Livre III - Chapitre Ier - Art. 75.
[47] *D'un château l'autre*, p. 142.
[48] *Lettres*, p. 1237.

> Chénier – Lamartine – Victor Hugo – Chateaubriand – Jules Vallès – <Rimbaud – Verlaine – Descartes> – Clemenceau – Léon Daudet – J-J Rousseau – Drumont – Bérenger.[49]

Si le goût de Céline pour certains des auteurs dont il se présente comme l'héritier malheureux est bien connu, d'autres noms surprennent : celui de Saint-Évremond, par exemple, que Céline écorche, que l'on ne rencontre nulle part ailleurs sous sa plume, et qui doit peut-être sa présence dans cette généalogie des maudits à un article publié dans la *Revue des Deux Mondes* en 1865, « Un sceptique sous Louis XIV – Saint-Évremond et sa vie d'Exil ». En se plaçant à leur suite, l'écrivain peut se transformer en véritable objet d'histoire (« L'Histoire, attendez ! C'est pas fini ! J'en suis de l'Histoire ![50] »), puisque, comme il l'explique à Henri Mondor, « l'histoire de France est l'histoire de la chasse à l'écrivain français de sa persécution et de son exil[51] ». Une lettre écrite à son avocat Thorvald Mikkelsen fait d'ailleurs de l'hostilité entre l'auteur d'une œuvre et son destinataire un trait définitoire de la littérature française : « Je trouve dans une *Revue des 2 Mondes* 1908 ! une remarque bien savoureuse de Selma Lagerlöf à un écrivain français : "Vous autres en France vous écrivez pour vos ennemis, nous, en Suède, nous écrivons pour nos amis." Rien de plus juste.[52] » Céline reprend ici les premières ligne d'un article de 1909 consacré à l'écrivaine suédoise, qui vient de recevoir le prix Nobel de littérature :

> Un écrivain suédois qui admirait, autant qu'il le redoutait, le sens critique des Français, me disait : « En France, vous écrivez pour des ennemis ; en Suède, nous écrivons pour des amis. » Il aurait dû ajouter : « Et surtout pour le meilleur de nos amis qui est nous-même. » Les écrivains suédois ne s'adressent point à un public qui les chicane sur la qualité de son plaisir et dont l'esprit mondain aiguise le jugement et souvent émousse la sensibilité. Ce sont des isolés qui, en charmant leur solitude, distraient des solitaires. Leur génie grandit seul sur les bords d'un lac désert.[53]

Céline met ainsi les articles qu'il lit dans la *Revue des Deux Mondes* au service de l'élaboration d'une nouvelle posture d'écrivain : si l'hostilité que les Français lui témoignent fait l'objet d'une mise en scène constante dans ses derniers romans, c'est aussi parce qu'elle lui permet d'apparaître comme l'ultime représentant d'une lignée de grands auteurs.

---

[49] Godard, Henri, *Un autre Céline : deux cahiers de prison*, Paris, Textuel, 2008, p. 65.
[50] *Féerie pour une autre fois I*, p. 43.
[51] Céline, *Lettres à Henri Mondor*, *op. cit.*, p. 62.
[52] *Lettres*, p. 808.
[53] Bellessort, André, « La Fantaisie suédoise – Selma Lagerlöf », *Revue des Deux Mondes*, novembre-décembre 1909, p. 761.

c) Céline l'Ancien

En passant de la correspondance au roman, cette généalogie fantasmée acquiert cependant un caractère hétéroclite qui lui permet de prendre, dès les premières pages de *Féerie pour une autre fois,* une force comique nouvelle : « Vercingétorix ! Pétain ! Voltaire ! Blanqui ! Oscar Wilde ! Lecoin ! Jaurès ! Thorez ! M. Braguet ! François Ier ! Sacco ! c'est des prédécesseurs un peu ! et d'autres ! et Latude ![54] » Ce coq-à-l'âne farcesque dans lequel les figures admirées (Voltaire) côtoient les cibles fétiches (Pétain, Thorez) a pour effet de libérer Céline des déterminations spatio-temporelles étroites dans lesquelles la liste de grands ancêtres dressée dans les carnets de prison risquait de l'enfermer. Il permet également de vider ce panthéon grotesque de toute valeur idéologique, en mettant sur le même plan anarchisme, socialisme et collaboration. Il rompt enfin avec tout ancrage univoque dans la réalité par la présence de ce « M. Braguet » inconnu des historiens. Ce nouvel ensemble de figures tutélaires paraît ainsi parfaitement approprié au projet littéraire de la *féerie*, forme romanesque qui doit permettre la fusion fantasmagorique de réalités supposées incompatibles et installer un doute permanent quant à la valeur des évènements qu'elle met en scène : « Confusion des lieux, des temps ! Merde ! C'est la féerie vous comprenez... Féerie c'est ça... l'avenir ! Passé ! Faux ! Vrai ! Fatigue ![55] ». De ce point de vue, les hommages à Pline l'Ancien si fréquents dans le second tome de *Féerie pour une autre fois* permettent de montrer comment Céline met la *Revue des Deux Mondes* au service de sa transformation en incarnation du passé.

Les deux dédicaces à Pline l'Ancien et à Gaston Gallimard sur lesquelles s'ouvre ce deuxième tome, initialement imprimées au recto de deux pages successives, en font d'emblée le lieu d'un télescopage des époques : même si la seconde dédicace doit aussi être lue comme un véritable hommage de Céline à son éditeur, le traitement que l'écrivain réserve à Gaston Gallimard dans d'autres textes invite à voir dans ce dispositif une mise en regard comique de la probité scientifique du passé et du mercantilisme littéraire moderne. Yves Pagès a retrouvé un article d'Élie Metchnikoff que Céline peut avoir lu : publié en 1909 dans une de ces revues de vulgarisation qu'appréciait le jeune Louis Destouches, ce texte consacré à Semmelweis fait de Pline l'Ancien le premier représentant d'une série de martyrs de la science parmi lesquels le médecin hongrois occupe une place de choix[56]. Henri Godard signale que Céline a également pu s'appuyer pour la rédaction de *Féerie* sur la notice consacrée à l'auteur de l'*Histoire naturelle* dans « son ouvrage de référence

[54] *Féerie pour une autre fois I*, p. 33.
[55] *op. cit.*, p. 15.
[56] Pagès, *op. cit.*, p. 256 sq.

favori, la *Grande encyclopédie*[57] ». Mais un article de la *Revue des Deux Mondes* aide à préciser le rôle que Céline fait jouer à Pline l'Ancien dans son récit. Si l'écrivain s'identifie au naturaliste, ce n'est pas seulement parce qu'il admire la curiosité scientifique qui a précipité sa perte : c'est aussi en vertu du cachet ostensiblement *ancien* que son nom lui confère.

Le deuxième d'une série de trois articles consacrés en 1870 aux « Drames du Vésuve » revient en détail sur les circonstances du décès de Pline l'Ancien. L'auteur, Charles-Ernest Beulé, annonce dans ces termes le plan qu'il entend suivre dans ce deuxième volet, intitulé « Les Témoins et les Victimes » : « Nous nous mettrons d'abord en observation le plus loin possible du Vésuve ; nous imiterons Pline le Jeune, qui est resté à Misène, avant de suivre à Retina et à Stabies Pline l'Ancien, qui devait y trouver la mort.[58] » L'article évoque le départ de Pline en compagnie de sa flotte, « autant pour observer le Vésuve que pour secourir son lieutenant Pomponianus[59] », mentionne « les tablettes sur lesquelles il ne cessait de prendre des notes[60] » et décrit le paysage tout célinien « de larges flammes[61] », de « vastes incendies[62] » et de « maisons agitées par de fortes oscillations[63] » traversé par le naturaliste. Il revient aussi sur les moyens inattendus mis en œuvre par les habitants de la région pour se protéger des pierres projetées par le volcan, dont ils tentent de se prémunir « en plaçant sur [leur] tête un oreiller attaché avec un linge ou une bandelette[64] ». Céline se souvient peut-être de cette anecdote au moment de décrire le geste par lequel il parachève sa transformation en Pline grotesque :

> j'attrape une serviette sur les pieds de la bonne, dans l'amoncellement !... une serviette éponge immense !... je file un coup de couteau à travers ! au milieu !... *pfsss !* un trou ! et je m'y passe la tête !... je me fais un péplum avec !...un moment donné, c'est simple, dans les catastrophes de l'Histoire, y a plus qu'un seul linge utile : la serviette-éponge ! mais « épaisse » !... attention !... épaisse...[65]

L'identification comique du narrateur avec Pline l'Ancien est d'autant importante que le courage du naturaliste contraste avec la passivité démesurée de Normance, ce voisin monstrueux de Céline qui fait office d'ennemi par excellence, et qui donne au second tome de *Féerie pour une autre fois* le titre sous lequel il paraît initialement : « le glorifier, je veux !... la preuve ma dédicace plus haut !...

---

57 *Romans IV*, p. 1196.
58 Beulé, Charles-Ernest, « Les Drames du Vésuve, II. Les Témoins et les Victimes », *Revue des Deux Mondes*, mai-juin 1870, p. 316.
59 art. cit., p. 321.
60 art. cit., p. 320
61 art. cit., p. 321
62 *ibid.*
63 *ibid.*
64 *ibid.*
65 *Féerie pour une autre fois II*, p. 451.

comparé à notre mastodonte qu'a trente personnes à son cul qui poussent, le vrai géant, eh bien, c'est Pline ! c'est Pline qu'est le héros du soufre, des éclatements, etc.[66] » La place qu'occupe Pline l'Ancien est telle que le récit ne mentionne jamais son neveu Pline le Jeune, auquel Céline semble pourtant emprunter autant qu'à son aîné.

Les raisons pour lesquelles Pline le Jeune peine à interpréter correctement les phénomènes qu'il perçoit durant l'éruption du Vésuve sont en effet longuement exposées dans l'article de la *Revue des Deux Mondes*. Les visions auxquelles le futur épistolier se trouve confronté font l'objet d'une description particulièrement soignée :

> Il est évident que le jeune Pline a été trompé par des phénomènes d'optique tout à fait nouveaux et pour sa vue et pour le raisonnement, qui complète ou redresse instantanément chez l'homme les perceptions de la vue. Ce feu dont il parle est au sommet du Vésuve, et ne lui paraît proche que par sa grandeur et sa rapidité à se développer sur une vaste étendue ; c'est l'effet de la fantasmagorie qui fait paraître un objet lumineux plus rapproché de nous à mesure qu'il est agrandi par un verre grossissant. L'éruption étant entrée dans une phase nouvelle, la pluie de cendres cessa quelque temps, la cime du Vésuve se dégagea, et l'on vit tout à coup cet embrasement, qui pouvait avoir deux causes : ou bien la vapeur d'eau avait reformé d'immenses nuages que colorait la réverbération de la lave incandescente qui remplissait le cratère, ou bien il y avait eu une émission de gaz inflammables qui s'étaient frayé un chemin à leur tour, et qui, au contact de l'air, prenaient feu et éclairaient le ciel.[67]

Ce sont des illusions parfaitement similaires à celles subies par Pline le Jeune qui président au spectacle auquel Céline assiste pendant la nuit de bombardements dont il fait le récit :

> je suis pas dupe ! la réflection ! c'est des effets d'optique, tout ! tous les immeubles jusqu'à Francœur... et les boutiques et les arbres... la sarabande par contre coups... tout est projeté au-dessus des nuages ! les silhouettes des choses !... tout ce qui brûle en bas !... oh, ce serait très perplexant pour un esprit miragineux... c'est pas mon cas, diantre ! pas du tout !... je fais la part de l'optique ! elle est prodigieuse l'optique ![68]

Ce trouble de la vision joue un rôle déterminant dans ce récit dont il contribue à déterminer la forme : c'est en effet aussi pour réussir à rendre compte du spectacle trouble auquel il assiste que Céline a recours à ce qu'il appelle la *féerie*. Ce type de récit emprunte d'ailleurs ses caractéristiques à une technologie disparue, que Céline arrache à l'oubli parce qu'elle seule est susceptible de restituer les effets d'optique auxquels donne lieu ce bombardement dont il accuse son ami Jules

[66] *Féerie pour une autre fois II*, p. 346 sq.
[67] Beulé, art. cit., p. 318.
[68] *Féerie pour une autre fois II*, p. 295.

d'être le chef d'orchestre : « si on reconnaît Mantes !... surtout réfléchi tel aux nuages... le Mantes au sol... le Mantes aux cieux... à l'envers !... faut avoir fait un peu de physique... la fantascopie ça s'appelait autrefois... voilà l'état où nous met Jules ! en fantascopie ! à coup de foudre ![69] » On peut ainsi penser que les visions de Pline le Jeune décrites par Charles-Ernest Beulé font surgir chez Céline le souvenir du fantascope, cet appareil destiné à produire la fantasmagorie selon un procédé dont une note d'Henri Godard permet de mesurer le degré de similitude avec celui décrit dans l'article de la *Revue des Deux Mondes* – qui rappelle que la fantasmagorie « fait paraître un objet lumineux plus rapproché de nous à mesure qu'il est agrandi par un verre grossissant[70] » :

> Le *fantascope* est une invention des débuts du XIXe siècle, préfigurant le cinéma par un système de projection, mais à images fixes. Il se composait d'une caisse de bois à l'intérieur de laquelle était une lampe à réflecteur. L'image peinte sur une plaque de verre, placée devant un orifice pratiqué sur un des côtés de la caisse, était grossie par une lentille et projetée sur une sorte d'écran. Son inventeur, Étienne-Gaspard Robert, dit Robertson (1763-1837), s'en servait pour faire apparaître devant les spectateurs les « ombres » de personnages historiques.[71]

L'article de Charles-Ernest Beulé présente donc un double intérêt. Il invite d'abord à faire l'hypothèse que le lecture de la *Revue des Deux Mondes* met Céline sur la piste de certains des motifs qui reviennent dans ses derniers romans. Il suggère ensuite que si le fantascope célinien occulte Pline le Jeune pour mieux ressusciter Pline l'Ancien, c'est que ce dernier possède l'avantage de porter un nom qui rattache plus explicitement encore l'écrivain à un univers disparu dont il ne reste rien.

2) Les *Deux Mondes* contre la *Review New New*

Céline se regarde en effet comme l'ultime survivant d'une époque défunte, avec laquelle la lecture des *Deux Mondes* lui permet de conserver de précieux liens. C'est ce sentiment d'être en sursis qu'il exprime en août 1947 dans une lettre où il interprète en ces termes le goût surprenant qu'il éprouve pour les articles de la revue : « C'est le signe de l'âge et de la fin, la révision avant le départ j'imagine... Je n'ai plus commerce qu'avec des morts déjà... avant la grande culbute que l'on semble nous préparer... [moi] pour moi déjà faite ![72] » Le fossé qui empêche Céline de communiquer avec les vivants de son temps devient d'ailleurs un thème récurrent dans les derniers romans. De ce point de vue, l'isolement de l'écrivain ne s'explique pas seulement par sa situation de

[69] *Féerie pour une autre fois II*, p. 220.
[70] Beulé, art. cit., p. 318.
[71] *Romans IV*, p. 220 et n. 1.
[72] Carriguel, art. cit., p. 92.

créateur honni : le conflit entre Céline et ses contemporains trouve une autre de ses sources dans leurs manières inconciliables de concevoir la littérature. L'auteur de la trilogie allemande accuse en effet d'être le cheval de Troie de tous les archaïsmes littéraires cette modernité dont ses adversaires se réclament. Il présente à l'inverse les sources désuètes auxquels il puise de son côté comme le laboratoire paradoxal d'une véritable nouveauté.

a) Les allusions inactuelles

Le lecteur devient une cible privilégiée de Céline dans les romans postérieurs à 1944. Réduit au rang de client, il y est régulièrement accusé, comme dans l'incipit de *Nord*, de se montrer incapable d'apprécier l'étrangeté foncière de cet écrivain pour qui « bientôt tout sera terminé[73] » :

> les acheteurs me boudent, il paraît... ils n'aiment et n'achètent que les auteurs presque comme eux, avec juste en plus, le petit liseré à la couleur... chef-loufiat, chef torche-chose, lèche-machin, fuites, bénitiers, poteaux, bidets, couperets, enveloppes... que le lecteur se retrouve, se sente un semblable, un frère, bien compréhensif, prêt à tout...[74]

La mise en scène de cette « agressivité réciproque » qui présiderait aux relations entre l'écrivain et son lecteur a été analysée en détail par Henri Godard[75] ; Martin von Koppenfels a quant à lui montré qu'elle se manifeste surtout en des points stratégiques du récit, ce qui l'a conduit à proposer de décrire les premières pages des derniers romans de Céline à l'aide du concept de *captatio malevolentiæ*[76]. On peut ajouter à leurs observations une remarque qui concerne la pratique célinienne de l'allusion.

Comme le rappelle Henri Godard, Céline multiplie dans les romans d'après 1944 les références à l'actualité immédiate, d'une manière qui contribue à instaurer une forme de proximité entre l'écrivain et son lecteur :

> Céline ne se contente pas de se référer à l'actualité qui leur est commune, il le fait sans situer ni expliquer, le plus souvent par simple allusion, comme nous le faisons effectivement dans la vie. Entre tous ceux qui vivent dans le même pays, à la même époque, et sont plongés dans le même bain de « nouvelles », se crée bon gré mal gré une communauté de fait, presque une complicité. Ils partagent le même ensemble de références immédiates ; quand il les évoquent entre eux, ils n'ont pas

[73] *Nord*, p. 303.
[74] *ibid.*
[75] Godard, Henri, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985, p. 354-366.
[76] Koppenfels, Martin (von), « *Captatio malevolentiæ*. Infame Ich-Erzähler bei Céline und Litell », *Lendemains*, n°134-135, 2009, p. 252-267.

> besoin de s'appesantir ; ils se comprennent à *demi-mot*. Céline fait de cette familiarité une des règles de sa communication avec le lecteur.[77]

La pratique de l'allusion peut cependant tout aussi bien servir à mettre en péril cette communication. Céline mentionne en effet fréquemment des personnages historiques, des écrivains ou des évènements dont le commun des lecteurs a de longue date perdu la mémoire. De ce point de vue, la *Revue des Deux Mondes* devient un inépuisable répertoire d'anecdotes oubliées. En témoigne par exemple ce passage de *D'un château l'autre* où Céline se rend en urgence dans le bureau de Ferdinand de Brinon pour lui demander de l'aider à faire évacuer sa chambre, sur le point d'être envahie :

> je lui parle, je lui dis très respectueusement qu'il pourrait peut-être ?... etc... etc... mon Dieu ! mon Dieu ! il savait déjà !... et bien d'autres choses !... les gens en place lisent tant de rapports ! et reçoivent au moins cent bourriques par jour ! vous pouvez rien leur apprendre !… Sartine ! Louis XIV ! il savait tout ce qu'on disait de lui, Brinon…[78]

Céline n'explicite pas autrement cette allusion obscure à Antoine de Sartine, personnage pourtant relativement secondaire de l'histoire de France. Elle devient plus claire lorsqu'on la rapporte à l'un des articles de la série « Au couchant de la monarchie » publiée dans la *Revue des Deux Mondes* en 1912. Intitulée « Le Renvoi de Sartine et de Montbarey », cette étude permet de mieux comprendre ce qui justifie le parallèle avec Brinon :

> Dans l'autre camp, le prince de Montbarey ne montrait pas, de son côté, beaucoup d'ardeur à se défendre. Il paraissait pourtant un peu plus agité. Sans imiter Sartine, qui entretenait des espions à ses gages pour l'informer de tout ce qu'on disait sur son compte, il n'était pas sans être renseigné sur la « ligue » formée contre lui.[79]

Céline présente ainsi de manière récurrente comme autant de figures célèbres ou familières des personnages méconnus dont on peut penser qu'il a rencontré le nom dans ses lectures.

Ce procédé a pour effet de mettre des pans oubliés de l'histoire sur le même plan que les évènements qui constituent l'actualité des années 1950. Certains passages mettent d'ailleurs directement en regard le passé et le présent, comme ici dans *Nord* : « la manie des vieux, fuguer !... regardez Tolstoï !... finir dans une gare, n'importe laquelle ! regardez en ce moment

---

[77] Godard, *op. cit.*, p. 344.
[78] *D'un château l'autre*, p. 141.
[79] Ségur, Pierre (de), « Au couchant de la monarchie, XII. Le Renvoi de Sartine et de Montbarey », *Revue des Deux Mondes*, novembre-décembre 1912, p. 322.

Khroutchev !...[80] » À la parution de *Nord* en mai 1960, le lecteur peut avoir en tête le voyage officiel effectué par Khrouchtchev aux États-Unis en septembre 1959, à l'occasion duquel le premier secrétaire du Parti Communiste a emprunté le métro new-yorkais[81] ; s'il ne s'est pas récemment plongé dans de vieux numéros de la *Revue des Deux Mondes*, il risque en revanche de ne pas avoir la mémoire aussi fraîche que Louis Gillet, auteur en 1922 d'un article consacré aux mémoires de Sophie Tolstoï qui s'ouvre sur les lignes suivantes :

> On n'a pas oublié l'impression produite en Europe par la fuite et la mort du comte Tolstoï. Pendant une longue semaine de novembre 1910, tout fut suspendu aux nouvelles de la petite gare d'Astapovo. Bientôt quelques lueurs éclairèrent les dessous de cette dramatique affaire. Témoins, enfants, amis déposèrent tour à tour, et la publication des œuvres posthumes du maître apporta au procès des pièces décisives.[82]

Par ces allusions obscures, les œuvres de Céline construisent un univers de référence qui ancre l'écrivain tant dans le présent immédiat que dans un passé lointain avec lequel lui seul semble avoir conservé une forme de familiarité. Cette pratique de l'allusion entrave ponctuellement la communication entre l'auteur et son lecteur, séparés l'un de l'autre par un fossé temporel : en présentant comme évidentes des références qui n'en ont rien pour les hommes de son temps, Céline rend impossible l'échange qu'il initie. C'est l'une des raisons pour lesquels l'écrivain met fréquemment en scène ses retrouvailles avec son lecteur, après que chacun a tacitement vaqué à ses occupations le temps d'un détour par le passé : « je vous retrouve où je vous ai quitté... devant Hambourg... enfin, ses décombres... moi aussi n'est-ce pas je m'absente... juste le temps d'un petit résumé, rappel des ombres, des aspects... l'inventaire en somme... je vous demande pas où vous vous fûtes... je vous reprends tel quel...[83] »

b) Les Cahiers antiques antiques *ou le trompe-l'œil moderne*

Les attaques contre le lecteur trouvent une autre de leurs sources dans ces nouvelles façons de lire auxquelles Céline feint d'être contraint de sacrifier : « Je récapitule... je condense... c'est le style *Digest*... les gens ont que le temps de lire trente pages... il paraît ! au plus !... c'est l'exigence ! ils déconnent seize heures sur vingt-quatre, ils dorment, ils coïtent le reste, comment auraient-ils le

---

[80] *Nord*, p. 606.
[81] C'est le sens qu'Henri Godard donne à cette allusion dans *Romans II*, p. 606 et n. 1.
[82] Gillet, Louis, « Littératures étrangères – Les mémoires de la Comtesse Tolstoï », *Revue des Deux Mondes*, juillet-août 1922, p. 920.
[83] *Rigodon*, p. 851 sq.

temps de lire cent pages ?[84] » Le lecteur n'est cependant pas l'unique coupable de ce sabotage littéraire : les maisons d'édition – au premier rang desquelles Gallimard, chez qui Céline publie pourtant désormais ses romans – en sont le principal agent : « Les "Ainairef" me tarabustent, ils veulent trois... quatre tomes ! et musique ! de ma pauvre ébréchée caboche ! ils veulent en plus un *Digest* !... une *Constellation* croustillante !... cinq cent cinquante pages en trente lignes.[85] » La *Nouvelle Revue française* est ainsi tenue coupable de contribuer à une américanisation de la littérature française qui provoque, sous prétexte de modernité, un déplorable retour en arrière :

> – Faites précis, rythmez *Digest* ! prenez-vous la tête à deux mains !
> Ils me font marrer les « Aîneref » ! La question d' « Internat » alors ? cent mots ? Rien omis ?
> Les Ricains ont un retard honteux ! Ils ont deux siècles de retard, nigauds ! bafouilleurs menteurs !
> Deux... trois cents ans, on a, d'avance ! nous ! à rire ! On a La Bruyère avec nous ! Le match est gagné ! le match-la-Culture ![86]

Céline finit ainsi par inverser les valeurs temporelles, en faisant des Anciens les véritables Modernes. Il présente notamment au Professeur Y la *nouveauté* comme le masque grossier des pires archaïsmes :

> allez pas vous gourer non plus sur les soi-disant révoltés, engagés, fracasseurs inouïs ! tonnerres nouveautistes !… pastis, colonel !… pastis !… néo-Grévin !… même pas originaux bourriques !… traditionnels !… un peu de glaires et quelques fœtus à la place des bouquets de fleurs ! c'est tout !… le public s'y retrouve parfaitement !… "Ah ! ah ! qu'il s'exclame, le public… quels foudres ! quel futur ils nous ouvrent ! nom de l'Olympe ! quels gaillards ! quels chromos sanglants ! leurs Muses enfantent ! parole ! enfantent ! voici bien de l'Art au-delà de l'Art ! au-delà des mots ! au-delà delà du Soi ! ces nouveautistes chient des idées !… quels messages !… regardez-les moi !… ils nous libèrent ! ils nous transcendent ! ils nous défrichent une nouvelle âme !"[87]

C'est parce qu'il voit dans cette modernité de cire un retour qui s'ignore aux conceptions de la littérature les plus dépassées que Céline prend une joie si manifeste dans les *Entretiens avec le professeur Y* à déformer en « *Cahiers antiques antiques*[88] » et autres « *Illustribus Review New New*[89] » le nom malencontreux de *Nouvelle Nouvelle Revue française* sous lequel reparaît à partir de 1953 la *Nouvelle Revue Française* – dans laquelle ces *Entretiens* sont initialement publiés.

---

84 *Féerie pour une autre fois I*, p. 168.
85 *op. cit.*, p. 169.
86 *op. cit.*, p. 170 sq.
87 *Entretiens avec le Professeur Y*, p. 514.
88 *op. cit.*, p. 494.
89 *op. cit.*, p. 560.

c) Le bouclier Brunetière

C'est sur une charge similaire que s'ouvre *Rigodon*. L'incipit du dernier roman de Céline met l'écrivain aux prises avec le critique Robert Poulet, à qui il reproche de ne plus rendre compte des romans qu'il publie, tandis que la deuxième séquence l'oppose par téléphone à un jeune journaliste aussi obséquieux qu'imbécile. Il finit par se débarrasser de lui en invoquant une surprenante figure d'autorité :

> – Maître, ô très cher Maître ! votre opinion ! deux mots !
> – Mais foutre Dieu je n'en ai pas !
> – Oh que si Maaître !
> – Sur quoi, du diable ?
> – Sur notre jeune littérature !
> – Cette immonde vieillerie ? palsambleu, elle n'existe pas ! bredouillage fœtal !
> – Écrivez-nous-le !... très très véné...né ! ré ! Maître !
> – Plus vite fait ! reprenez, pillez Brunetière ! il a tout dit !
> – Oh par vous ! par vous ! très cher Maaaître !
> – Vous ne m'emmerderez plus ? vous ne viendrez pas ?
> – Juré ! juré ! Maaître !
> – Il a dit que la littérature, toute serait dévorée !
> – Mais par qui Maître ?
> – Par les charlatans !
> – Écrivez-nous-le Maître ! Maître !
> – Bigre, foutre non ! me reviendra d'écrire quand me repousseront des dents !
> – Et si nous venons chez vous quand même ! recueillir vos extraordinaires paroles ?
> – Pas les miennes ! Brunetière ! Galopins ! Brunetière ![90]

Le fait que Céline coupe court aux balbutiements du littérateur importun en leur opposant le nom de Brunetière ressemble à un affichage d'archaïsme délibéré et presque provocant : il va sans dire que dans le contexte littéraire de la fin des années 1950, marquées par la publication récente de *L'Ère du soupçon* et des premiers articles d'Alain Robbe-Grillet ou par la fondation de la revue *Tel Quel*, Ferdinand Brunetière est loin de représenter une figure d'avant-garde. Historien de la littérature et critique littéraire, il collabore à partir de 1875 à la *Revue des Deux Mondes*, dont il devient rapidement le secrétaire de rédaction, puis, en 1893, le directeur – il le restera jusqu'à sa mort en 1906. Entre 1875 à 1910, il publie plus de deux cents articles dans la revue, dont certains à titre posthume. Le martèlement de ce nom oublié dans les premières pages de *Rigodon* permet donc à Céline d'afficher son attachement, peut-être plus polémique que réel, à des manières défraîchies d'envisager la littérature. Cette démarche est récurrente dans ses derniers romans. On la retrouve par exemple dans une séquence de *Nord* où l'écrivain déforme pour mieux s'y opposer le célèbre

[90] *Rigodon*, p. 713.

passage du *Manifeste du surréalisme* dans lequel André Breton prête à Paul Valéry le refus définitif d'écrire une phrase aussi platement informative que « *La marquise sortit à cinq heures*[91] » : « Il paraît qu'il est tout à fait démodé d'écrire "qu'à dix heures le char à banc des comtesses était avancé..." eh bougre ! qu'y puis-je si je me démode ?... ce qui fut fut !...[92] »

C'est au dernier paragraphe d'un article publié en 1891 par Ferdinand Brunetière que Céline fait allusion dans *Rigodon*. Au terme d'un bref essai intitulé « La Critique impressionniste », Brunetière assigne à la critique la mission de protéger le public, et la littérature avec lui, contre les faussaires qui les menacent tous deux :

> Mais j'ajouterai qu'inférieure à l'histoire ou à l'art par tant d'autres côtés, la critique a sur l'art et sur l'histoire ce grand avantage ou cette supériorité qu'elle seule peut empêcher le monde, selon l'expression de M. Renan, d'être « dévoré par le charlatanisme ». Trop occupée, trop appliquée, trop asservie au labeur de la vie quotidienne, incapable d'analyser son plaisir et d'en reconnaître la qualité, la foule court toujours à l'appel de ceux qui la flattent ; et les charlatans de l'art ou de la littérature le savent bien.[93]

De ce point de vue, l'allusion à Brunetière présente un premier intérêt. Elle permet de mieux comprendre la fonction de la lettre adressée par René Barjavel à Albert Paraz que Céline intègre aux premières pages de *Rigodon*. Sa présence interpelle d'autant plus que, rompant avec ses habitudes, l'écrivain n'en modifie ni les termes, ni la ponctuation :

> « Pour moi, le vingtième siècle ne compte jusqu'à présent qu'un novateur, c'est Ferdinand. Et je dirai même qu'un seul écrivain. J'espère que tu n'en seras pas froissé. Il est tellement au-dessus de nous. Qu'il soit torturé et persécuté est normal. C'est affreux d'écrire cela quand on pense que c'est un homme vivant, mais en même temps, à cause de sa grandeur, on ne peut s'empêcher de le considérer en dehors du temps et des contingences qui l'écrasent. Je crois profondément que plus un homme est grand, plus il s'expose à être blessé par tous. La tranquillité n'est que pour les médiocres, ceux dont la tête disparaît dans la foule. Céline voudrait revenir à Paris ou en France, et tu fais tout ce que tu peux pour l'aider, mais dis-toi bien ceci : où qu'il soit, il sera persécuté. Son désir de trouver la paix ailleurs qu'à l'endroit où il est, n'est qu'un rêve. Il ne trouvera la paix nulle part. Il sera persécuté jusqu'à la mort ; où qu'il aille. Et il le sait bien. Et il n'y peut rien, ni nous non plus. Nous pouvons seulement proclamer, à chaque occasion, qu'il est le plus grand, et encore en faisant cela nous attirons sur lui les haines décuplées des petits, des médiocres, des châtrés, de tous ceux qui crèvent de haine jalouse dès qu'on leur relève la tête pour leur montrer les sommets. Ils sont la multitude. »[94]

---

91 Breton, André, *Manifeste du surréalisme*, *Œuvres complètes, I,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 314.
92 *Nord*, p. 548.
93 Brunetière, Ferdinand, « La Critique impressionniste », *Revue des Deux Mondes*, janvier-février 1891, p. 224.
94 *Rigodon*, p. 716 sq.

Dans *Rigodon*, Céline se met en scène lisant cette lettre à l'occasion d'une conférence de presse destinée à répondre en urgence aux bruits médisants que ses adversaires répandent On peut penser que si l'écrivain ne fait pas subir à cette lettre la moindre altération, c'est pour mieux lui faire jouer le rôle que Brunetière reconnaît aux textes critiques : pour une fois, c'est aux mots d'un autre que revient le pouvoir de fixer auprès du public l'image d'écrivain honni que Céline donne désormais de lui.

Cet emprunt à Brunetière le conduit d'autant plus à apparaître comme un héraut du passé que l'article « La Critique impressionniste » paraît en 1891 dans un contexte polémique. Le directeur de la *Revue des Deux Mondes* y répond à Jules Lemaître, critique au *Journal des débats*, qui voit en lui l'incarnation de l'arrière-garde littéraire. Dans un article consacré à cette controverse, Thierry Roger résume la position de Lemaître, pour qui l'objectivisme critique dont Brunetière se réclame le conduit à juger toute œuvre à l'aune de critères dépassés :

> Le jugement pseudo-objectif cache cette fois le préjugé classique, dès lors que les valeurs du XVIIe siècle se voient érigées en norme absolue, le Grand Siècle constituant non pas une *époque*, mais une *essence*. Brunetière juge toute littérature en fonction de critères « classiques » : primat de l'idéalisme sur le réalisme ; portée universelle de l'œuvre ; psychologie des facultés nobles de l'âme.[95]

Brunetière apparaît ainsi comme le représentant d'une époque révolue, incapable de comprendre ces *Contemporains* auxquels Jules Lemaître, désireux d'accompagner leur éclosion, consacre les nombreuses études qu'il réunit sous ce titre. Défenseur d'une conception anachronique de la littérature, le critique de la *Revue des Deux Mondes* devient ainsi pour Céline un parfait prédécesseur. L'écrivain est d'autant plus fondé à s'identifier à lui que, comme l'auteur de *Rigodon*, Brunetière procède à une inversion polémique des valeurs de l'ancien et du moderne. Il présente en effet comme un trompe-l'œil la modernité de façade qu'incarne Jules Lemaître, auquel il reproche d'ignorer les véritables progrès de son temps :

> En 1891, il répète qu'on ne peut ignorer les « succès de la méthode comparative », développée en anatomie comme en philologie. L'œuvre d'art n'est ce qu'elle est pleinement « qu'autant qu'on la compare elle-même avec une autre ». En refusant d'être le contemporain de Darwin et de Haeckel, de Bopp et de Max Müller, l'auteur des *Contemporains* est donc passéiste.[96]

Le renversement auquel Brunetière procède s'avère donc identique à celui que Céline entreprend : le

[95] Roger, Thierry, « Jules Lemaître et la querelle de l'impressionnisme », *Fabula / Les colloques,* Jules Lemaître : « un don d'ubiquité familière », 3 décembre 2010, § 3.
URL : http://www.fabula.org/colloques/document1609.php.

[96] art. cit., § 9.

représentant austère et démodé d'un passé poussiéreux finit par apparaître comme le seul défenseur authentique d'une modernité littéraire mal comprise par les autoproclamés champions du présent.

L'auteur de *Rigodon* peut ainsi s'identifier au critique de la *Revue des Deux Mondes* au même titre qu'il se reconnaît, quelques pages plus loin, dans ces vieilles brodeuses qui poursuivent, « insensibles aux vogues, très paisiblement démodées[97] », leur ouvrage d'un autre temps. Il importe peu que sa fidélité invincible à des idées surannées ou à des techniques désuètes occasionne de nouvelles persécutions : en lui permettant de se transformer en écrivain faussement archaïque, elle doit l'aider à survivre à « la capilotade des "actuels"[98] » tout en lui garantissant dans l'avenir le succès qui lui échappe dans le présent :

> fines tapisseries, broderies d'astuces, le style, j'en suis !... rares amateurs, vous me direz et si fort haineux ! tant mieux ! que Diable, ceux-là me seront fidèles ! jaloux ? à la folie !... ils parleront encore de moi, de mes horreurs de livres, que les Français existeront plus... traduit en mali je serai, ce petit cap d'Asie absolument effacé ! les gens de là, d'autrefois blancs... blonds, bruns, noirs, invraisemblables !... blague de l'Histoire... déchiffré entre les langues mortes, j'aurai ma petite chance... enfin ![99]

B/ L'érudit et le créateur

Si Céline est en mesure de rêver à cette extinction programmée, c'est parce que ses lectures lui permettent de prédire les prochains soubresauts de l'histoire. Un passage de *Nord* précise la nature de cet avantage qu'il possède sur ses adversaires : « La nervosité, l'impatience de ces personnes vient de ce qu'elles n'ont pas lu la *Revue des Deux Mondes* cent années... là, leur paraîtrait évident, qu'un autre se prépare mille fois pire, dans le sens de l'Histoire !...[100] » Dans une lettre envoyée du Danemark à Jean Paulhan, Céline se mettait déjà en scène comme un démiurge pervers à qui la *Revue des Deux Mondes* permettait de se délecter d'un spectacle singulier :

> Les Deux Mondes me boudent. Ils ont tort. Je les adore. Leur Revue est mon *vice*. J'ai la collection depuis 1850. Je m'en gorge, j'y trouve une joie interminable, un plaisir divin et démoniaque. JE LIS TOUT. Les comptes rendus de la Chambre 1905, les comédies 1892... Je sais *d'avance* tout ce qui *va se passer*. Dans quelle

[97] *Rigodon*, p. 730.
[98] *D'un château l'autre*, p. 117.
[99] *Rigodon*, p. 730 sq.
[100] *Nord*, p. 500.

> trappe vont disparaître tous ces guignols ! leurs promesses ! leurs certitudes ! *Je suis le Destin.*[101]

Les polémiques d'un jour, les œuvres sans lendemain et les noms oubliés que Céline découvre au fil de ses lectures le placent dans une position privilégiée. Ils lui permettent de mesurer, à bonne distance des évènements, le cruel décalage qui existe parfois entre l'importance que les hommes accordent aux affaires de leur temps et les effets négligeables que ces dernières se révèlent finalement avoir sur le cours de l'histoire.

La lecture de la *Revue des Deux Mondes* conduit également Céline à découvrir dans les évènements les plus récents la vulgaire répétition d'épisodes du passé. Il en vient ainsi à porter sur le présent le regard implacable d'une divinité cruelle :

> J'ai fini mes *2 mondes*. Quelle joie ils me donnent. On se sent dieu à relire les évènements à l'envers, les bafouillages de tous les gens pompeux, augustes, redoutables, allant vers les évènements que nous connaissons batifolants, pontifiants, ergotants, tous les genres ! et youp ! dans la marmite ! l'effroyable chaos ! on prend ainsi de la sérénité de la sagesse aussi. Les mêmes ou leurs pareils aujourd'hui chipotent bafouillent le long des mêmes sentiers vers les infernales marmites où ils choiront tous. Bien contents ![102]

Céline loge donc au cœur de l'histoire un principe de répétition dont la lecture de la *Revue des Deux Mondes* ne lui permet plus de douter. Il devient d'ailleurs fréquent dans la trilogie allemande de voir l'écrivain comparer les évènements auxquels il s'est trouvé mêlé à ceux dont il a pris connaissance au fil de ses lectures. Mais si la *Revue des Deux Mondes* présente tant d'intérêt pour lui, c'est aussi parce qu'elle lui permet paradoxalement de soustraire son récit à l'inexorable bégaiement qu'il met régulièrement en scène. En parodiant le positivisme dont témoignent de nombreux articles de la revue autant qu'en s'inspirant des débats sur l'écriture de l'histoire dont elle se fait l'écho, l'écrivain brouille en effet les frontières entre témoignage et fiction d'une manière qui lui permet de renouveler le genre de la chronique, et de transformer l'histoire en véritable création.

1) Une histoire modèle

Le récit des derniers mois de la seconde guerre mondiale auquel Céline se livre dans la trilogie allemande conserve de nombreuses traces des lectures qu'il a pu faire dans la *Revue des Deux Mondes*. Celles-ci remontent régulièrement à la surface lorsque l'écrivain interprète les

[101] Céline, *Lettres à la N.R.F.*, *op. cit.*, p. 84.
[102] *Lettres*, p. 829.

incidents dont il fait le récit ; mais elles affleurent également dans la façon dont il feint de fonder ce dernier sur un impératif de scientificité auquel ses romans ne cessent en réalité de contrevenir. La *Revue des Deux Mondes* ne permet donc pas uniquement à Céline de lire le présent à l'aune du passé ; elle constitue aussi un modèle auquel sa trilogie allemande emprunte pour mieux s'en distinguer.

a) Un air de déjà-lu

Il arrive fréquemment que Céline compare avec des évènements oubliés des phénomènes considérés à tort comme caractéristiques de son époque. C'est le cas dans ce passage de *Nord* où Harras lui fait part d'une observation liée aux derniers combats auxquels il a assisté :

> j'ai vu bien des soldats mourir, de blessures, de froid, de maladies... vous dire qu'ils mouraient heureux ? peut-être ?... que c'était fini !... pas plus !... il nous faudrait d'autres soldats, d'autres hommes !... voilà !... vous aussi !... vos derniers soldats sont morts en 17, nous aussi !... les Russes tenez, en sont encore à 14... ces sortes de soldats somnambules... qui se font tuer sans le savoir... mais ça ne durera pas... vous les verrez dans une autre guerre... ils sauront !... nos soldats se ruaient en 14, français contre boches !... maintenant ils veulent regarder... au Cirque, oui, mais dans les gradins... voyeurs, tous !... vicieux !
> – À ce propos mon cher Harras, Montluc déjà...[103]

À ce point de leur discussion, Harras et Céline sont interrompus par une porte qui s'ouvre : les deux hommes sont réquisitionnés en urgence, et le narrateur doit abandonner le parallèle qu'il s'apprêtait à développer (« Je renonce à Montluc...[104] »). Un article de la *Revue des Deux Mondes* permet cependant de combler cette lacune que le texte de *Nord* prend soin d'exhiber. Intitulée « Blaise de Monluc et la guerre de tranchées », cette étude publiée en 1917 produit par son simple titre un remarquable effet de télescopage des époques. Elle revient en détail sur un épisode auquel on peut supposer que Céline fait allusion : en 1545, Monluc réussit, en leur montrant l'exemple, à convaincre des soldats récalcitrants de s'atteler à une tâche qu'ils refusaient d'exécuter. L'article cite à ce sujet un passage des *Commentaires* dans lequel Monluc explique quelle leçon il croit pouvoir tirer de cet épisode :

> J'ai voulu écrire ici cet exercice pour montrer qu'il ne tiendra aux soldats qu'ils ne fassent tout ce qu'on voudra, mais aussi il faut trouver le moyen de les y faire

[103] *Nord*, p. 398.
[104] *ibid.*

> faire de bonne volonté et non de force. Mettez la main à l'œuvre le premier ; votre soldat de honte vous suivra et fera plus que vous ne voudrez…[105]

L'allusion de Céline suggère ainsi que ce que le savant Harras considère comme un phénomène propre à la seconde guerre mondiale est en réalité un problème récurrent dont la solution a déjà été formulée depuis plusieurs siècles. Ce bégaiement de l'histoire que la *Revue des Deux Mondes* permet de constater ôte ainsi aux épisodes les plus récents une partie de leur intérêt, et invite à ne pas les considérer avec un sérieux démesuré : « les évènements sont comme l'amour, ils sont d'abord tout ce qu'il y a de graves, palpitants, et puis tout grotesques...[106] »

Il n'est d'ailleurs pas rare que Céline mette en scène l'interruption brutale que son texte fait subir aux parallèles historiques qu'il esquisse. Ce même phénomène se produit par exemple dans un autre passage de *Nord*, dans lequel l'écrivain explique ce qui le distingue d'un certain nombre de personnages présents et passés :

> je peux dire, sans me vanter, que le fil de l'Histoire me passe part en part, haut en bas des nuages à ma tête, à l'anu... Cromwell jeté à la voirie, grouillant d'asticots, n'avait pas le fil !... il a appris à ses dépens ! déterré ils l'ont restrangulé, et rependu !... tant que vous avez pas, mort ou vif, la corde au cou, vous êtes qu'une charogne inconvenante... quand je vois tous ceux qui n'ont pas de fil et qui battent l'estrade, pavoisent, pérorent, Kommissars, Superpatatis, Ministres, Cardinaux du Vent... pauvres, pauvres d'eux ![107]

Comme de coutume, les persécutions dont Céline se pose en victime sont ici présentées comme l'épreuve décisive sans laquelle il lui serait impossible de comprendre que « le génie de cette Civilisation c'est d'avoir trouvé des raisons aux pires paranoïaques boucheries... le sens de l'Histoire !...[108] » Dans une lettre sur le même thème envoyée à Albert Paraz à l'automne 1948, Céline évoquait déjà le sort réservé à Cromwell :

> Je suis le bouc, je *pue – À mort !* mille morts !... C'est aussi simple. Mais quand j'aurais *[sic]* été sapé j'écrirai un petit pamphlet : « Terreurs. Enterreurs, déterreurs. » On rigolera. Il m'a toujours frappé qu'on avait déterré Cromwell pour le juger et le *pendre*, en *cadavre*. Ainsi va la haine, le désir du monde et de Caliban. Il voudrait bien déterrer Drumont, Vacher, Gobineau, pour les *pendre* ! Là nous touchons à la vérité, à l'ÉLÉMENT – le peuple est *Tartuffe* – effroyablement.[109]

Les détails de cette scène peuvent être connus de longue date par Céline, si l'on se rappelle des

[105] Castries, Henry (de), « Blaise de Monluc et la guerre de tranchées », *Revue des Deux Mondes*, septembre-octobre 1917, p. 207.
[106] *Nord*, p. 470.
[107] *op. cit.*, p. 525.
[108] *op. cit.*, p. 492.
[109] *Lettres*, p. 1110.

passages de *Voyage au bout de la nuit* qui mettent en scène « la grande *Histoire de l'Angleterre* par Macaulay, ouvrage capital en seize volumes[110] » pour lequel se passionne Baryton ; on peut cependant faire l'hypothèse qu'ils lui ont été remis en mémoire par un article de la *Revue des Deux Mondes* qui cite de nombreux extraits des écrits de Samuel Pepys, chroniqueur d'autant plus digne d'intéresser Céline qu'il est présenté comme une « espèce de Tallemant des Réaux naïf[111] » :

> « En vertu d'un ordre des deux chambres, approuvé par le roi, trois cadavres qui reposaient sous l'égide sacrée de la tombe furent enlevés à cet asile inviolable, traînés à Tyburn sur des claies et pendus aux trois branches du gibet ; c'étaient ceux de Cromwell, de Bradshaw et d'Ireton. Ainsi fut célébré sous la restauration le premier anniversaire du 30 janvier 1649. Le soir, les cadavres furent décrochés et *décapités*, leurs têtes exposées devant Westminster-Hall, et les troncs jetés dans une fosse à dessein rendue infâme : on l'avait creusée tout exprès sur la place même où fonctionnait alors le bourreau. »[112]

La réflexion que la pendaison posthume de Cromwell alimente dans *Nord* s'interrompt cependant avec une soudaineté que le texte souligne : les premières lignes du paragraphe suivant la présentent en effet comme une digression dispensable, que Céline met sur le compte d'un instant d'égarement : « Hé, moi ! je m'emporte ! je vous parlerai de Cromwell une autre fois ! pour le moment il s'agissait de faire le tour de nos relations...[113] » En passant de la correspondance au roman, cet épisode perd donc une partie de la valeur qui lui était initialement attribuée.

Le traitement qui en est fait dans *Nord* permet à ce titre de mesurer la distance que prend la trilogie allemande vis-à-vis des articles dont elle peut s'inspirer. Les derniers romans de Céline semblent parfois moins viser à donner un compte-rendu détaillé des évènements qu'ils évoquent qu'à les mettre en regard par-delà les époques : ce procédé permet de donner une forme littéraire au principe de répétition qui donne à ces épisodes leur sens profond en même temps qu'il les dépouille de leur singularité. Le « chroniqueur des Grands Guignols[114]» rompt ainsi avec le principe chronologique auquel obéissent généralement les articles de la *Revue des Deux Mondes*, autant qu'avec le caractère circonstancié des récits qu'ils consacrent aux épisodes qu'ils étudient, pour réussir à exprimer pleinement sa propre conception de l'histoire : « je vous mélange tout ! quel récit ! vous vous y retrouverez ? Y a un fil continu je jure !... c'est du *tutti frutti* ? bien !... mais comme c'est de l'expérience directe, c'est l'honnêteté du chroniqueur ! vous apprécierez ! ordre, pas

---

[110] *Voyage au bout de la nuit*, p. 436.
[111] Daurand-Forgues, Paul-Émile, « John Wilmot, Comte de Rochester, I. Un satirique à la cour de Charles II », *Revue des Deux Mondes*, juillet-août 1857, p. 828.
[112] art. cit., p. 829 sq.
[113] *Nord*, p. 525.
[114] *Rigodon*, p. 732.

ordre !...[115] » C'est cette mise à distance qui doit permettre à Céline de faire entrer le genre romanesque dans une nouvelle ère, et de combler le retard que la littérature a pris sur les autres arts :

> m'en veuillez pas si je vous raconte tout en désordre... la fin avant le commencement !... belle histoire ! la vérité seule importe !... vous vous y retrouverez ! je m'y retrouve bien !... un peu de bonne volonté, c'est tout !... vous regardez un tableau moderne vous vous donnez un peu plus de mal !...[116]

b) Une scientificité parodique

Ces parallèles ébauchés et aussitôt interrompus témoignent également d'un renoncement à transmettre le savoir que ces articles ont pour but de diffuser. Les études publiées dans la *Revue des Deux Mondes* voient en effet leur efficacité être partiellement contestée : si elles autorisent leur lecteur à prédire les évènements, elles ne lui permettent jamais d'en empêcher la répétition. En conséquence, la rigueur avec laquelle ces travaux en partie inutiles sont conduits prend aux yeux de Céline un caractère excessif et une valeur presque comique avec laquelle ses écrits se plaisent à jouer. Les romans qui composent la trilogie allemande ne cessent ainsi d'osciller entre les protestations de sérieux du « positiviste en personne[117] » pour qui l'écrivain s'amuse à se faire passer et la mise à distance des mots d'ordre qu'il prononce lui-même : en se décrivant comme un « scientifique bigleur[118]», Céline ne laisse jamais tout à fait à son lecteur la possibilité de croire à la fiabilité du regard qu'il porte sur les évènements. Il en vient même à parodier les gages de sérieux sur lesquels les articles de la *Revue des Deux Mondes* fondent leur autorité.

Les garanties de précision supposées donner à ces études leur valeur scientifique sont en effet régulièrement perverties dans la trilogie allemande. On le constate par exemple dans ce passage de *D'un château l'autre*, qui établit une nouvelle équivalence entre le monde contemporain et des évènements du passé que Céline situe cette fois très précisément dans l'espace et dans le temps : « Agobart, évêque de Lyon (632) se plaignait déjà, rentrant de Clichy (Cour de Dagobert) que c'était, cette Cour, un de ces bouges ! ramassis de voleurs et pétasses !… qu'il y revienne en 3060 Agobart de Lyon !… voleurs et pétasses ! il retrouvera les mêmes ! Pardi !…[119]» Agobart de

[115] *Féerie pour une autre fois II*, p. 231.
[116] *Nord*, p. 310.
[117] *D'un château l'autre*, p. 71.
[118] *Féerie pour une autre fois II*, p. 195.
[119] *D'un château l'autre*, p. 225.

Lyon est mentionné dans plusieurs articles de la *Revue des Deux Mondes* ; mais si, dans une certaine mesure, l'objet de ses récriminations peut ressembler à celui que Céline lui prête, les dates doctoralement brandies dans *D'un château l'autre* s'avèrent pure invention, de même que le supposé séjour auprès de Dagobert, alors disparu depuis deux siècles, et qui ne semble apparaître chez Céline qu'à la faveur d'un jeu sur les sons : « Vers 850, Agobard, évêque de Lyon, flétrit un riche qui comble de largesses "les mimes, les histrions, les jongleurs immondes et vains, alors que les pauvres, membres du Christ, périssent de misère."[120] » Sous la plume de Céline, la parenthèse voit donc sa valeur habituelle s'inverser : elle contribue à dénaturer les faits dont elle prétend justement attester l'authenticité. Il en va de même de la façon dont l'écrivain pratique la citation. Un peu plus tôt dans le même roman, Céline se place sous le patronage d'Henri Poincaré pour justifier la pratique qui le conduit, « en vétérinaire, en sorte de raciste[121] », à attribuer des notes aux femmes en fonction de leur degré de perfection :

> ah ! mais au fait l'Hilda Raumnitz que je vous la cote !… elle faisait, jugé sec, « 16 sur 20 », au « Concours Animal des filles »… je suis très de l'avis de Poincaré : « tout phénomène de la nature que vous pouvez pas mesurer existe pas », ainsi pour les dames et les charmes, le diable qu'elles approchent 4 sur 20 !…[122]

Le caractère extrêmement oralisé de la formule que Céline prête à Poincaré et la pratique outrageusement misogyne au service de laquelle il la met indiquent une réécriture comique, dont un article consacré en 1913 à Henri Poincaré apporte la confirmation :

> Enfin, et c'est là le point culminant du débat, le pragmatiste considère la science comme une création artificielle, incertaine, contingente et qui ne nous apprend rien sur la réalité objective. Poincaré n'a-t-il pas démontré en effet que les sciences mathématiques sont contingentes et que les théories physiques n'expriment que des rapports, que des relations entre les objets, et non pas les objets eux-mêmes ? Ici Poincaré crie halte-là ! et il démontre que *la seule réalité objective, ce sont précisément les rapports entre les choses.*[123]

Nous verrons que la pratique célinienne de la citation controuvée entraîne parfois des confusions durables. Mais la désinvolture manifeste avec laquelle l'écrivain reprend ici la formule tirée d'un livre de Poincaré intitulé *La Valeur de la science* suggère que l'écrivain s'amuse à contrefaire une méthode qu'il pervertit de façon à la rendre délirante.

---

[120] Jeanroy, Alfred, « La poésie provençale du Moyen Âge, I. Les origines », *Revue des Deux Mondes*, janvier-février 1899, p. 373.
[121] *D'un château l'autre*, p. 160.
[122] *ibid.*
[123] Nordmann, Charles, « Henri Poincaré – Son œuvre scientifique – Sa philosphie », *Revue des Deux Mondes*, septembre-octobre 1912, p. 359 sq.

On peut d'ailleurs noter qu'il arrive aussi à Céline de procéder à l'opération inverse : ce qui se donne d'abord dans ses textes comme une caricature de savoir peut en dernier lieu s'avérer authentique. C'est ce que l'on observe notamment dans un passage de *Nord* qui peint Harras en érudit parodique susceptible de se passionner pour les phénomènes les plus anecdotiques :

> Harras en a bien encore pour deux heures... au moins... il est homme à passer des nuits sur un petit détail statistique, sur un « Résumé de Conclusions »... que vous retrouverez plus tard au fond d'un jardin, dactylographié... d'une cabane, trempé, plus lisible... que personne sait plus ce que ça fout... Harras était de la bonne espèce à passer des nuits à mettre au point ce qu'il fallait vraiment penser de cette rougeole aux îles Féroé... XVIIe siècle... pour le moment sa passion c'était les Fritz à Montpellier au XIIe... XVe...[124]

Le caractère bénin et l'exotisme à rebours de cette « rougeole aux îles Féroé » contrastent si bien avec l'ardeur hyperbolique mise par Harras à l'étudier que cette épidémie saugrenue finit par jouer à merveille son rôle d'objet d'érudition caricatural. On peut donc être plus que surpris d'apprendre que Céline, ici, n'invente presque rien : il emprunte en effet cet exemple à un article d'Adrien Proust, le père de l'écrivain, qui fait de cette rougeole observée au XIXe siècle un cas notable et particulièrement instructif de ces épidémies imprévues auxquelles peuvent parfois donner lieu des maladies que l'on sait pourtant parfaitement traiter :

> L'épidémie des îles Féroé a très nettement établi qu'aucun âge ne fait cesser l'aptitude à contracter la rougeole, et si, parmi nous, c'est surtout une maladie de l'enfance et de la jeunesse, cela tient uniquement à ce que des sujets plus âgés ont déjà payé leur tribut à la maladie et ont ainsi gagné l'immunité.[125]

On constate à cette occasion que si, dans les derniers romans de Céline, ce qui se donne comme du savoir relève souvent de l'invention, ce qui se présente comme parodique s'avère parfois l'être moins qu'on ne le croit initialement. La chronique célinienne joue ainsi avec les textes auxquels elle emprunte pour brouiller les frontières séparant le vrai du faux, et pour donner à la version qu'elle propose de l'histoire une valeur de vérité destinée à demeurer indécise. *Jazzer* la *Revue des Deux Mondes*, c'est aussi puiser dans les articles qu'elle publie les moyens de rompre avec l'impératif de sérieux et d'univocité qui y domine.

---

[124] *Nord*, p. 425 sq.

[125] Proust, Adrien, « Études d'hygiène – Épidémies anciennes et épidémies modernes, Les nouvelles routes des épidémies », *Revue des Deux Mondes*, novembre-décembre 1893, p. 647.

c) Lespinasse et la fourmi

C'est un glissement du même ordre qui conduit Céline à faire allégeance à Mlle de Lespinasse, épistolière du XVIIIe siècle, dans les ultimes lignes de la longue séquence de *Rigodon* qui ramène l'écrivain et ses compagnons à Sigmaringen. Céline s'excuse de ne proposer qu'un récit confus des circonstances dans lesquelles s'est déroulé ce retour, qui paraissait initialement compromis :

> je vous raconte tout à la va vite !... à repenser plus tard !... de la gare là-haut... au retour, aux flics... au Rundstedt... à la brasserie... je ne sais pas trop !... vous allez rire... Mlle de Lespinasse n'étudiait plus, ne jugeait plus, des impressions ! elle n'avait plus que des impressions !... la mienne est que nous fûmes enlevés, La Vigue, Lili, Bébert !... enlevés !... plus tard on saura... peut-être...[126]

La valeur de cette allusion se précise lorsqu'on rapproche ce passage d'une série d'articles que la *Revue des Deux Mondes* consacre à l'épistolière en 1905. L'auteur de ces études cite une lettre dans laquelle Mlle de Lespinasse justifie en ces termes l'éclectisme surprenant qu'elle manifeste dans ses goûts :

> « Je suis assez heureuse, assure-t-elle, pour aimer à la folie les choses qui paraissent les plus opposées… Oui, dans tous les genres, j'aimerai ce qui paraît opposé, mais qui n'est peut-être opposé que pour les gens qui veulent toujours juger et qui ont le malheur de ne rien sentir… Je ne compare rien, je jouis de tout. » À un ami qui lui demande les raisons de son enthousiasme pour un nouvel opéra : « Vous savez bien, lui répond-elle, que je ne pense pas et que je ne juge jamais ; » et elle explique comment elle se contente de recevoir des « impressions », peut-être outrées, du moins toujours sincères : « Vous ne m'entendrez jamais dire : *cela est bon, cela est mauvais* ; mais je dis mille fois par jour : *j'aime* ; et je dirai de tout ce que disait une femme d'esprit en parlant de ses deux neveux : *J'aime mon neveu l'aîné parce qu'il a de l'esprit, et j'aime mon neveu le cadet parce qu'il est bête*. »[127]

L'allusion que fait Céline à cette critique du jugement relance fugitivement la réflexion sur son projet littéraire débutée dans les premières pages du même roman à l'aide d'une référence à Henri Bergson :

> Bergson nous le dit ! vous remplissez une boîte en bois, une grande boîte, de toute petite limaille de fer, et vous donnez un coup de poing dedans, un fort coup de poing... qu'observez-vous ? vous avez fait un entonnoir... juste de la forme de votre

[126] *Rigodon*, p. 796.
[127] Ségur, Pierre (de) « Julie de Lespinasse. – Le salon de la rue Saint-Dominique », *Revue des Deux Mondes*, mai-juin 1905, p. 883.

> poing !... pour comprendre ce qui s'est passé, ce phénomène, deux explications... l'intelligence de la fourmi tout éberluée, qui se demande par quel miracle un autre insecte, fourmi comme elle, a pu faire tenir tant de limaille, brin par brin, en tel équilibre, en forme d'entonnoir... et l'autre intelligence, géniale, la vôtre, la mienne, une explication, qu'un simple coup de poing a suffi... moi chroniqueur j'ai à choisir, le genre fourmi, je peux vous amuser... aller et venir dans la limaille... avec l'explication coup de poing je peux encore vous divertir, mais beaucoup moins...[128]

En privilégiant le point de vue de la fourmi, Céline affirme que l'étonnement provoqué par des phénomènes incompréhensibles peut s'avérer plus fécond sur le plan littéraire que toutes les tentatives visant à les expliquer. De la même manière, la formule qu'il emprunte à Mlle de Lespinasse lui permet d'opposer la visée de ses romans à celle des articles de la *Revue des Deux Mondes* ou de ces pensums professoraux qu'il dénonce dans les *Entretiens avec le professeur Y* (« c'est plus des romans qu'ils publient, c'est autant de pensums !... pensums sarcastiques, pensums archéologiques, pensums proustiques, pensums sans queues ni têtes, pensums ! pensums nobéliens... pensums anti-antiracistes ! pensums à petits prix ! à grands prix !... Pensums Pléiade ! Pensums !... [129] ») : en négligeant la recherche des causes au profit de la description des effets, l'écrivain peut opérer cette fusion des contraires dont Mlle de Lespinasse signale le prix, et qui donnait déjà toute sa force quelques années plus tôt à la *féerie*.

Les nombreuses allusions à des articles de la *Revue des Deux Mondes* que ses romans contiennent ne permettent donc pas seulement à Céline de se mettre en scène comme une figure anachronique venue combattre le présent à l'aide de techniques poussiéreuses ou de savoirs démodés. Elles le conduisent également à mettre à distance le modèle que ces articles peuvent constituer en parodiant, afin de mieux le dépasser, l'impératif de scientificité auquel ils obéissent. L'oscillation constante entre savoir délirant et approximations impressionnistes contribue à exonérer le genre romanesque de certaines des missions dont l'écrivain considère qu'il n'a plus à assurer la charge :

> Il faut tenir compte que le roman, puisqu'il s'agit du roman, puisque c'est là-dessus qu'on me demande de donner ma pensée, le roman n'a plus la mission qu'il avait ; il n'est plus un organe d'information. Du temps de Balzac, on apprenait la vie d'un médecin de campagne dans Balzac ; du temps de Flaubert, la vie de l'adultère dans *Bovary*, etc., etc. Maintenant nous sommes renseignés sur tous ces chapitres, énormément renseignés : et par la presse, et par les tribunaux, et par la télévision, et par les enquêtes médico-sociales. Oh ! il y en a des histoires, avec des documents, des photographies... Il n'y a plus besoin de tout ça.[130]

---

[128] *Rigodon*, p. 731.
[129] *Entretiens avec le professeur Y*, p. 495.
[130] « Louis-Ferdinand Céline vous parle », *op. cit.*, p. 932.

C'est ce qui explique que Céline refuse de prendre la suite de ces érudits dont il dévore les textes, comme dans ce passage de *Rigodon* où un public insistant le presse de répondre à ses questions : « ils m'auraient fait perdre des heures... peut-être plus !... leurs questions grotesques ?... leurs histoires de races, blanches, jaunes, noires !... Encyclopédie ! qu'en ai-je à foutre ?... les conférenciers sont là pour...[131] ». Si le savoir de la *Revue des Deux Mondes* se trouve ainsi accusé d'être verbeux, c'est qu'il est condamné à rester lettre morte tant qu'il ne contribue pas à l'avènement de formes nouvelles. C'est d'ailleurs chez la silencieuse danseuse Lucette que l'encyclopédisme célinien finit par trouver son modèle : « Elle est amusante en tant que parfaitement à son aise dans toutes les danses françaises *de toutes les époques* et orientales, espagnoles, hindoues... *encyclopédique*... mais non *en mots* en *action*... et *créatrice* à l'instant...[132] »

2) Le privilège de la légende

De ce point de vue, les débats sur l'écriture de l'histoire qui ont lieu dans la *Revue des Deux Mondes* au tournant du siècle entrent en résonance avec les derniers écrits de Céline. Une étude intitulée « La conception de l'histoire dans Tacite » – susceptible d'intéresser l'écrivain, qui mentionne l'auteur des *Annales* dans *D'un château l'autre*[133] – examine par exemple en 1901 la pratique contemporaine de l'histoire à l'aune d'exemples antiques. L'auteur de l'article, Gaston Boissier, défend une conception de l'histoire qui ressemble en de nombreux points à celle qui se manifeste dans la trilogie allemande :

> De nos jours, beaucoup de bons esprits, préoccupés avant tout de l'exactitude, voudraient imposer à l'historien la rigueur des méthodes scientifiques, et lui conseillent volontiers d'imiter les procédés de Tillemont plutôt que ceux de Michelet. Il est certain pourtant qu'on ne fera jamais de l'histoire une science comme la physique ou la chimie. Même quand on la réduirait à n'être qu'une collection de faits, ce qui paraît à quelques personnes un moyen merveilleux de supprimer les causes d'arbitraire et d'erreur, ces faits ne ressemblent pas à ceux qu'un savant observe dans son laboratoire, et qu'il décrit comme il les voit ; ce ne sont pas les produits de forces aveugles, qui agissent toujours de la même manière, et qui, placées dans de certaines conditions, ne peuvent pas agir autrement. Ils proviennent d'un être mobile, changeant, irrégulier, qu'il faut avoir étudié en lui-même, et dans sa nature propre, pour comprendre la raison des choses qu'on lui attribue, et même pour en affirmer la réalité. Ainsi la connaissance de l'homme, l'étude des mœurs, des passions, des caractères sont nécessaires à l'histoire, ce qui en fait proprement un genre littéraire.[134]

[131] *Rigodon*, p. 798.
[132] Céline, *Lettres à Henri Mondor*, *op. cit.*, p. 122 sq.
[133] *D'un château l'autre*, p. 112.
[134] Boissier, Gaston, « Tacite, II. La conception de l'Histoire dans Tacite », *Revue des Deux Mondes*, juillet-août 1901, p. 245.

En multipliant les opérations qui contribuent à amoindrir la scientificité de son récit, Céline accomplit dans ses derniers romans une œuvre proche de celle que Gaston Boissier entend confier à son historien idéal : arracher l'histoire au domaine de la science pour la faire entrer dans l'orbe de la littérature.

Le parallèle est d'autant plus intéressant que Gaston Boissier présente l'existence de récits contradictoires d'un même événement comme l'une des difficultés auxquelles l'historien se trouve nécessairement confronté :

> D'ailleurs ces faits eux-mêmes, quand il s'agit du passé, nous ne pouvons pas les aborder directement, nous ne les saisissons qu'à travers un ou plusieurs intermédiaires. Ils n'existent pour nous que dans les récits de ceux qui en ont été les contemporains et les témoins, et ces récits ne sont pas toujours semblables. Très souvent ils se contredisent ; il est rare que les gens qui ont vu le même événement le racontent de la même manière, et que ceux qui ont vécu dans l'intimité du même personnage aient la même façon de le juger. Entre ces appréciations diverses, il faut bien que l'historien choisisse. Avec ces fragments de vérité, qu'il recueille un peu partout, il doit reconstituer un ensemble. Il entre nécessairement dans ce travail une part de création personnelle, et ceux qui prétendent l'empêcher d'y mettre quelque chose de lui-même le forceraient à ne produire qu'une œuvre qui ressemblerait à des chroniques de couvent, comme on en faisait au moyen âge, ou à nos manuels du baccalauréat.[135]

C'est à cette transformation de l'historien en véritable créateur que les emprunts à la *Revue des Deux Mondes* permettent d'assister. Les lectures de Céline le conduisent en effet parfois à devoir choisir entre les versions concurrentes d'un même fait. Elles lui suggèrent également l'invention d'épisodes fictifs que ses romans présentent pourtant comme rigoureusement authentiques. La trilogie allemande puise ainsi dans la *Revue des Deux Mondes* les moyens de rendre indiscernables l'histoire et la légende, et de mieux élever la chronique célinienne au rang d'authentique œuvre d'art.

a) D'un Molière l'autre

Lorsqu'il rencontre plusieurs récits d'un même événement, Céline privilégie souvent le plus ancien et le plus frappant, même lorsque des articles plus récents sont venus le corriger. Cette tendance est manifeste dans le passage de *Rigodon* où l'écrivain décrit cette « détente[136] » que représente pour lui la lecture de la rubrique nécrologique du *Figaro* :

---

[135] *ibid.*
[136] *Rigodon*, p. 717.

> Je m'abonne pas pour rien... chaque jour cinq colonnes de morts édifiants... remarquez, je cherche depuis des années... je cherche un sale collabo enterré parmi... avec honneurs, bénédictions... nib !... tels maccabs sont enfouis sans eau bénite, sans enfants de chœur, en terrain puant... innommables... tel faillit Poquelin... moi, déjà qu'on m'a tout biffé... gratté nos dalles au Père-Lachaise, papa, maman, moi...[137]

Bien qu'il soit peut-être trop ancien pour que Céline l'ait lu, un article de l'historien Anaïs Bazin permet de mieux comprendre l'allusion que l'écrivain fait ici aux péripéties consécutives à la mort de Molière :

> On sait trop bien ce qui suivit. Le curé de Saint-Eustache refusa de recevoir et de laisser enterrer, comme on le demandait, dans son église, les restes du comédien frappé de mort au sortir de la scène. […] L'archevêque de Paris, non pas celui qui avait excommunié les auditeurs du *Tartufe*, mais son successeur, prélat plus que mondain, ne prit pas moins de trois jours pour en délibérer, et accorda enfin la permission d'inhumer, aussi restreinte, aussi flétrissante qu'elle pouvait être. Pour que chacun ait sa part, il faut dire aussi que, le soir du 21 février, quand le corps, toujours repoussé de l'église, allait sortir de la maison mortuaire, précédé de deux prêtres muets, et s'acheminer sans prières tout droit au cimetière Saint-Joseph, un rassemblement populaire, formé dans la rue, voulut protester contre ce restant d'honneurs rendus à l'homme de génie sorti des rangs du peuple, et ne put être apaisé que par des aumônes.[138]

Céline se trouve donc un nouvel ancêtre de premier rang dans ce Molière exposé à l'opprobre et à la vindicte populaire. Il est cependant notable que la version canonique des faits sur laquelle l'écrivain semble s'appuyer est contredite avec force dans un article publié en 1877 sous le titre « Molière selon ses derniers biographes ». Cette étude a de fortes chances d'intéresser Céline : son auteur n'est autre que Ferdinand Brunetière. Le critique littéraire y fait la synthèse de travaux récents qui visent à éclaircir certains points relatifs au déroulement des journées qui ont suivi la mort du dramaturge : « On sait comment expira Molière et quelles difficultés sa veuve dut écarter pour le faire enterrer : ici encore la légende et l'histoire sont mêlées et confondues, il est bon de les séparer.[139] » Soucieux d'expurger le récit de la mort de Molière des fantasmes qui contribuent à le fausser, Brunetière conteste certaines idées accréditées par la version qui en circule couramment, élaborée à partir de la *Vie de Molière* écrite par Grimarest dans les premières années du XVIIIe siècle, puis reprise par la plupart des auteurs, parmi lesquels Anaïs Bazin. Si Brunetière admet que les prêtres de Saint-Eustache « saisirent plus volontiers que les prêtres d'une autre paroisse le prétexte qui s'offrait de témoigner leur hostilité[140] », il rectifie plusieurs points importants du récit de Grimarest :

---

137 *op. cit.*, p. 718.
138 Bazin, Anaïs, « Les dernières années de Molière », *Revue des Deux Mondes*, janvier-mars 1848, p. 215.
139 Brunetière, Ferdinand, « Molière selon ses derniers biographes », *Revue des Deux Mondes*, juillet-août 1877, p. 609.
140 art. cit., p. 609 sq.

> Mais il ne saurait plus être question désormais de *Tartuffe*, ni de la cabale, encore moins d'une espèce d'émeute préparée par les meneurs du parti dévot. Et quant à cette scène que Grimarest essaie de décrire : – le populaire attroupé devant la maison de Molière, la femme de Molière épouvantée du murmure de cette « foule incroyable » et jetant par la fenêtre l'argent à pleine poignées, – certainement il ne nous déplairait pas qu'une fois de plus le peuple eût prouvé ce merveilleux instinct qu'il a pour méconnaître ceux qui l'ont aimé le plus sincèrement, et qu'il eût outragé le cercueil de Molière comme dix ans plus tard il insultera le convoi de Colbert, mais il y a un texte précis. « Le corps, dit un témoin oculaire, pris rue de Richelieu, devant l'hôtel de Crussol, a été porté au cimetière Saint-Joseph et enterré au pied de la croix. Il y avait grande foule de peuple, et l'on a fait une distribution de 1 000 à 1 200 livres aux pauvres qui s'y sont trouvés, à chacun 5 sols. » Il est assez singulier, comme le fait remarquer justement M. Loiseleur, que, cette lettre étant connue depuis déjà vingt-six ans, et l'authenticité n'en ayant pas été mise en doute, personne encore ne se fût avisé qu'elle démentait formellement le récit de Grimarest, tel que l'ont accrédité toutes les biographies de Molière.[141]

On ne peut être certain que Céline ait eu connaissance de ce texte : mais cet exemple s'ajoute à d'autres – comme celui de l'accident de Blaise Pascal, sur lequel nous reviendrons – pour suggérer que lorsqu'il a le choix entre plusieurs versions d'un même épisode, il n'hésite pas à s'appuyer sur la moins fiable d'entre elles si elle correspond mieux à la direction qu'il entend donner à son récit.

b) Les « heureuses inventions » et l' « illusion de la réalité »

L'article de Ferdinand Brunetière permet d'autant mieux d'étudier ce parti pris célinien qu'il revient sur les difficultés que doivent affronter les historiens lorsqu'ils s'attaquent à ces légendes qui circulent de longue date :

> Sur toutes ces questions, on comprend sans peine que la lumière ait été longue à se faire, et qu'encore aujourd'hui, sur bien des points, la contradiction demeure possible, et le doute. Rien n'est si difficile que de refaire une biographie de toutes pièces et que de rétablir, après deux siècles écoulés, la simple vérité des faits contre une tradition reçue. Les anecdotes en effet, les historiettes, vraies ou fausses, soutiennent la mémoire, et de même les mots célèbres, authentiques ou controuvés.[142]

Brunetière reconnaît ainsi à la part de fiction qui entre dans certains récits à prétention historique une force à laquelle des travaux plus rigoureux ne permettent pas toujours de prétendre. Le critique littéraire considère d'ailleurs que l'histoire érudite présente elle aussi des défauts. Plusieurs études consacrées à Molière témoignent par exemple d'une mauvaise compréhension des questions esthétiques :

---

[141] art. cit., p. 610.
[142] *ibid.*

> Aussi bien ces recherches, trop systématiquement poursuivies et menées trop avant, sans compter que jamais elles n'aboutiront à la certitude, ont-elles ce défaut qu'elles rabaissent et qu'elles diminuent la comédie de Molière en l'asservissant à une imitation de la réalité, trop précise et trop littérale. C'est comme la recherche de ces originaux que Molière aurait eus sous les yeux en composant ses grandes pièces et dont il n'aurait fait en quelque sorte que tirer copie. Sans doute c'est un hommage au génie de Molière que de reconnaître dans ses moindres personnages une telle intensité de vie qu'on soit tenté de se demander si ce sont eux qui imitent la nature, ou si ce ne serait pas la nature qui les copierait ; mais c'est précisément le propre du grand art que de donner cette illusion de la réalité : c'est là proprement ce qu'on appelle « créer ».[143]

Il semble ainsi que ce soit pour mieux produire cette « illusion de la réalité » caractéristique de la véritable création que Céline s'emploie si constamment à brouiller dans ses derniers romans les frontières susceptibles de séparer la fiction et la réalité.

Comme l'indique en effet Marie Hartmann dans son ouvrage *L'Envers de l'Histoire contemporaine* consacré à la trilogie allemande, de nombreux épisodes que Céline donne pour véridiques se révèlent être des inventions. On gagne de ce point de vue à comparer le nietzschéisme délirant que met en pratique l'Oberartz Haupt de *Rigodon* à un article que la *Revue des Deux Mondes* consacre aux « Idées sociales de Nietzsche » en mai 1902. Le philosophe Alfred Fouillée ne se contente pas d'y rappeler que Nietzsche ne voit dans la démocratie « que le triomphe de l'esprit grégaire et le “règne de la canaille”[144] », expression qui revient dans *Nord* sous le régime de la citation déformée (« “tout finira par la canaille”... Nietzsche l'avait très bien prévu...[145] ») ; il y décrit aussi très en détail les textes dans lesquels « au socialisme et à l'anarchisme, Nietzsche oppose la sélection aristocratique des plus forts, qui finira par en faire les plus intelligents[146] » :

> Toujours est-il que la question se présente : comment vous y prendrez-vous pour faire surgir de grands hommes ? Nous aurons soin désormais, répond Nietzsche, de ne plus laisser au seul hasard le soin de produire l'individu de génie, le vrai maître, au milieu de la masse des médiocres et des esclaves ; les hommes s'efforceront, en pleine connaissance de cause, de faire naître par la sélection, par une éducation appropriée, une race de héros. « Il est possible, affirme Nietzsche, d'obtenir, par d'heureuses inventions, des types de grands hommes tout autres et plus puissants que ceux qui, jusqu'à présent, ont été façonnés par des circonstances fortuites. La culture rationnelle de l'homme supérieur, c'est là une perspective pleine de promesses. » Ainsi serait substituée la sélection artificielle à la sélection naturelle, dont le jeu n'est pas assez sûr. Quant aux moyens de produire artificiellement des hommes dignes d'être les maîtres, Nietzsche les laisse dans l'indétermination, et pour cause ![147]

---

[143] art. cit., p. 616.
[144] Fouillée, Alfred, « Les Idées sociales de Nietzsche », *Revue des Deux Mondes*, mai-juin 1902, p. 421.
[145] *Nord*, p. 543. Voir aussi p. 580 : « “tout finira par la canaille !” Nietzsche... parbleu, nous y sommes !... »
[146] Fouillée, art. cit., p. 426.
[147] art. cit., p.427.

Ces « heureuses inventions » évoquées par Nietzsche en des termes évasifs suggèrent à Céline l'un des épisodes les plus frappants de *Rigodon*. Le médecin Proseïdon y décrit à l'écrivain la méthode de sélection élaborée par son ancien supérieur, cet Oberartz Haupt dont Gaël Richard fait l'hypothèse qu'il « pourrait évoquer le médecin vétérinaire allemand homonyme Herbert Haupt »[148] :

> « Il ne vous a pas expliqué ? technique nietzschéenne... l'Oberartz Haupt est nietzschéen... la sélection naturelle !... les forts survivent ! le froid, la neige, la nudité, les fortifient... surtout les blessés !... les faibles succombent, on les enterre... technique de l'Oberartz Haupt, on vide les wagons, tous, on pose tous les corps à même la prairie... tels quels... on les laisse là... deux jours... trois jours... au froid, à la neige, tout nus... ceux qui peuvent se lever font l'effort... on les voit, même sur une jambe... ils vont vers Rostock... là on sépare !... ceux qui vont à l'hôpital, en chirurgie... et ceux qui restent aux terrassements... qui creusent les fosses... pour les morts, ceux qui ne bougent plus après deux... trois jours... »[149]

Céline puise ainsi dans ses lectures la matière de certains des épisodes que ses chroniques présentent comme authentiques.

Ce procédé ne lui permet pas seulement d'élever le roman au-dessus de l'histoire en privilégiant la vraisemblance plutôt que la vérité ; il l'aide également à lutter contre ces « *idéâàs*[150] » par lesquelles il considère que la littérature est menacée :

> j'ai pas d'idées moi ! aucune ! et je trouve rien de plus vulgaire, de plus commun, de plus dégoûtant que les idées ! les bibliothèques en sont pleines ! et les terrasses des cafés !... tous les impuissants regorgent d'idées !... et les philosophes !... c'est leur industrie les idées !... ils esbroufent la jeunesse avec ! ils la maquereautent !...[151]

L'épisode fictif né de la trame offerte par l'article de la *Revue des Deux Mondes* offre ainsi à l'écrivain la possibilité de rappeler par des moyens strictement romanesques qu'il refuse d'accorder la moindre valeur aux idées tant qu'elles n'ont pas été arrachées à ce domaine de l'abstraction dans lequel il est si facile de les confiner. En tirant les conséquences meurtrières de la formule selon laquelle « un peuple n'est qu'un détour pris par la nature pour produire une douzaine de grands hommes[152] », Céline transforme l'éloge de Nietzsche auquel se livre Alfred Fouillée (« Mais le dernier des romantiques rajeunit tout, fait tout accepter par la magie de son lyrisme.[153] ») en rejet de

---

[148] Richard, Gaël, *Dictionnaire des personnages, des noms de personnes, figures et référents culturels dans l'œuvre romanesque de Louis-Ferdinand Céline*, Tusson, Du Lérot éditeur, 2008, p. 234.
[149] *Rigodon*, p. 743.
[150] *Entretiens avec le professeur Y*, p. 497.
[151] *ibid.*
[152] Fouillée, art. cit., p. 426.
[153] art. cit., p. 420

cette philosophie à laquelle seule la fiction parvient à faire avouer la volonté homicide qu'elle dissimule mal sous ses airs aristocratiques : « il lui avait dit ce qu'il pensait, Nietzsche était qu'un romantique, ergoteur tout en épates et charabias...[154] »

En rendant le témoignage indiscernable de l'affabulation, les derniers romans de Céline ne contribuent donc pas seulement à une falsification de l'histoire destinée à masquer les responsabilités de l'écrivain ou à « saboter tous les bachots[155] », comme il menace de le faire dans son ultime lettre à Gaston Gallimard. Ils constituent également une poursuite de la réflexion célinienne sur les buts et les pouvoirs de la littérature débutée sur un mode polémique dès la publication de *Voyage au bout de la nuit*, et approfondie avec la violence que l'on connaît dans les pamphlets. Le détournement des articles de la *Revue des Deux Mondes* auquel l'écrivain procède permet en effet de mieux comprendre la valeur qu'il attribue au roman et les missions qu'il lui confie. En habillant son récit d'une scientificité factice destinée à mieux le tirer vers la légende, Céline en fait le seul écrit susceptible de restituer dans toute leur force ces épisodes qu'il dénature pourtant. L'auteur de *Féerie pour une autre fois* peut ainsi menacer d'une débâcle autrement plus radicale le lecteur hésitant qui renâcle à le seconder dans la conduite son récit :

> vous me tirez de rien !... et vous imitez rien non plus !... pas un seul *brroum !*... je suis obligé de faire tout tout seul ! cyclones !... phosphores !... jusqu'aux passes magiques du Jules !... ses fantasmagories mimées... je ferais sa gondole un peu plus !... vous découragez le chroniqueur... de mèche !... de mèche ! y aura plus de récit ! et voilà ! y aura plus d'Histoire !...[156]

C'est par une parodie supplémentaire que Céline se présente de nouveau quelques instants plus tard comme l'ultime dépositaire d'un patrimoine menacé. Il en vient en effet à invoquer la muse de l'histoire, dans un détournement de l'apostrophe initiale adressée à la déesse Athéna par Ernest Renan au seuil de sa « Prière sur l'acropole » publiée en 1876 dans la *Revue des Deux Mondes* (« Ô noblesse ! ô beauté simple et vraie ! déesse dont le culte signifie raison et sagesse, toi dont le temple est une leçon éternelle de conscience et de sincérité, j'arrive tard au seuil de tes mystères ; j'apporte à ton autel beaucoup de remords.[157] ») :

> ô, madame Clio, Muse, tant pis ! place aux Mongols !... ceux-là ne s'embarrasseront guère ! ils vous troufignoleront vos us, déluges et bazars, de façon

[154] *Rigodon*, p. 744.
[155] *Lettres*, p. 1583.
[156] *Féerie pour une autre fois II*, p. 295.
[157] Renan, Ernest, « Souvenirs d'enfance, II. Prière sur l'acropole – Le bonhomme système et la petite Noémi », *Revue des Deux Mondes*, novembre-décembre 1876, p. 483

> que dans trois quatre siècles, suivez le guide ! les touristes de Mars prendront le Trocadéro pour un cimetière, l'Obélisque pour la Tour Eiffel atomisée !... les Thermes de Julien pour une gare... bien fait !... bien fait ! vous aurez été complices ! où vous serez, vous, dans trois, quatre siècles ?... où vous retrouverai-je ?... M. Renan sanglotait fort sur les décombres du Parthénon, vous vous pleurerez pas sur les vôtres !...[158]

C'est à cet avenir barbare qu'est promis le lecteur qui refuserait de reconnaître à ce savant affabulateur qu'est Céline le titre péremptoire de « fixateur des faits de l'Histoire[159] » qu'il s'attribue avec l'insolence polémique dont il se départit rarement.

C/ L'école Ribot

Le plus remarquable des travestissements parfois discrets auxquels l'écrivain procède est peut-être celui par lequel il attribue au philosophe français Théodule Ribot une formule mentionnée à plusieurs reprises dans la trilogie allemande : « On ne voit que ce qu'on regarde et on ne regarde que ce qu'on a déjà dans l'esprit[160] ». Cette phrase ne figure en effet dans aucun des ouvrages publiés entre 1870 et 1919 par Théodule Ribot, dont les travaux portent essentiellement sur la psychologie expérimentale. Elle constitue à ce titre un exemple qui permet de mesurer les effets produits par la pratique célinienne de la citation apocryphe : un certain nombre d'auteurs, qui paraissent avoir rencontré cette formule dans la trilogie allemande, continuent en effet à en attribuer le paternité au philosophe. Un récent *Que sais-je ?* revient ainsi en ces termes sur le rôle que joue la mémoire dans les représentations de l'espace :

> Cela, parce que l'être humain n'est pas seulement un être social pour qui l'espace serait seulement fait pour se poser, circuler et agir ; il est aussi un être doué de mémoire – cette mémoire, comme le dit Marcel Proust dans *La Prisonnière*, « espèce de pharmacie, de laboratoire de chimie, où on met au hasard la main tantôt sur une drogue calmante, tantôt sur un poison dangereux ». Cette mémoire, appliquée aux lieux, signifie, comme le soulignait déjà Théodule Ribot, l'un des fondateurs de la psychologie moderne, qu' « on ne voit que ce qu'on regarde et on ne regarde que ce qu'on a déjà dans l'esprit ».[161]

La reprise à l'identique des termes utilisés dans *D'un château l'autre* et l'emprunt à Proust qui précède l'allusion à Ribot permettent d'imaginer que l'auteur de ces lignes a directement puisé dans la trilogie allemande cette citation dont rien, dans le texte de Céline, ne permet de soupçonner

[158] *Féerie pour une autre fois II*, p. 295.
[159] *op. cit.*, p. 288.
[160] *D'un château l'autre*, p. 177.
[161] Defey, Alexandre, *La géopolitique*, Paris, PUF, 2005, p. 41.

l'inauthenticité – sinon sa tournure légèrement oralisée. Les derniers romans de l'écrivain réussissent ainsi ponctuellement à produire les effets qu'ils ont programmés : les inventions qu'ils contiennent ne sont pas toujours perçues comme telles, et certaines passent même à la postérité comme relevant d'un savoir véritable.

Il est d'autant plus excusable de tomber dans le piège savamment tendu par Céline que la formule que ce dernier prête à Théodule Ribot figure bien dans un certain nombre de textes datant de la fin du XIXe et du début du XXe siècles. Elle apparaît par exemple en 1922 dans un article du *Temps*, ce « maître journal[162] » évoqué par Bardamu et son ami Arthur Ganate dans la séquence inaugurale de *Voyage au bout de la nuit* :

> De par la faiblesse de l'esprit humain, nous voyons le plus souvent très mal le monde qui nous entoure, ou plutôt nous ne le percevons qu'à travers le prisme de notre imagination et de notre formation professionnelle. C'est ainsi, comme le remarquait le docteur Locard, de Lyon, qu'un peintre verra la forêt avec d'autres yeux que le marchand de bois ; le paisible amateur de champignons ou les amoureux en quête de muguet la verront différemment encore. En résumé, « on ne voit que ce que l'on regarde, et l'on ne regarde que ce que l'on a dans l'esprit ».[163]

Dans un court texte de 1919 intitulé *Les Méthodes scientifiques dans l'enquête judiciaire*, ce docteur Edmond Locard que l'article du *Temps* mentionne attribue la paternité de la formule à Alphonse Bertillon, qui a fondé en 1882 le premier laboratoire de police d'identification criminelle, et acquis à la Belle Époque une notoriété suffisante pour que son nom apparaisse dans *Mort à crédit*[164]. Plusieurs des textes qu'il publie reprennent en effet cet adage, dont l'un d'entre eux indique l'origine précise :

> […] car il faut, pour bien voir ou mieux pour *percevoir* ce que l'on *voit*, connaître d'avance quels sont les points à regarder.
>
> C'est l'idée que le célèbre anatomiste Peisse a résumée en cette sentence que le Dr Paul Richer a mise en épigraphe à son récent et magnifique traité d'anatomie artistique : « L'ŒIL NE VOIT DANS LES CHOSES QUE CE QU'IL Y REGARDE ET IL NE REGARDE QUE CE QUI EST DÉJÀ EN IDÉE DANS L'ESPRIT ».[165]

La circulation de cette formule dans des textes relatifs à la criminologie qui la déforment

---

[162] *Voyage au bout de la nuit*, p. 8.

[163] Helme, François, « Menus propos de médecine – La science poursuivant le crime », *Le Temps*, 21 mai 1922.

[164] *Mort à crédit*, p. 844 : « Mais alors, bien contrairement à ce qu'assurait la notice, les doigts marquaient tout à fait net sur le col enduit... Ils restaient en larges macules surajoutées les une aux autres ! Ça faisait un Bertillon total, l'affaire était pas au point. » (Les empreintes digitales jouent un rôle important dans le système d'identification judiciaire mis au point par Bertillon.)

[165] Bertillon, Alphonse, *Identification anthropométrique, Instructions signalétiques*, Melun, Imprimerie administrative, 1893, p. V.

progressivement indique de nouveau que les derniers romans de Céline jouent constamment avec des formes de savoir caractéristiques de la Belle Époque. Quelques lignes seulement après avoir mentionné Théodule Ribot dans *D'un château l'autre*, Céline fait d'ailleurs allusion à l'un des fondateurs de la criminologie, l'italien Cesare Lombroso, connu notamment pour ses travaux sur l'hérédité criminelle : « j'ai vu je peux dire bien des prisons et de ces tarés dégénérés, des "nés bagnards", "Lombroso types", vraies pièces de musées ![166] »

En revendiquant l'influence de Théodule Ribot, lui-même auteur d'une thèse consacrée à la question de l'hérédité, Céline continue donc à se présenter comme l'héritier d'une lignée de savants d'un autre temps. En effet, si les travaux du philosophe bénéficient d'une reconnaissance académique suffisante pour permettre à leur auteur d'obtenir en 1888 une chaire au Collège de France, l'importance qui leur est accordée décroît très nettement au tournant du siècle. Comme en témoigne ce passage d'une version préparatoire de *D'un château l'autre*, le relatif oubli dans lequel le nom du philosophe est tombé au moment où Céline commence à rédiger le premier volume de la trilogie allemande conduit même l'écrivain à penser un temps devoir décliner avec plus d'insistance l'identité de celui derrière lequel il prétend se ranger : « je suis de l'école Ribot, Théodule Ribot....[167] » De même que le caractère apocryphe de la citation qu'il attribue au philosophe, cette réduplication appuyée de son nom pourrait suggérer que la mention qui en est faite vise avant tout à produire un effet d'affichage destiné à mieux faire de Céline un écrivain aux références démodées. Il est cependant notable que l'auteur de la trilogie allemande connaît précisément certains ouvrages de Ribot, dans lesquels on le voit puiser à plusieurs reprises.

En effet, si le philosophe n'est pas l'auteur de la formule que Céline lui attribue, plusieurs passages de son *Essai sur l'imagination créatrice* développent des idées qui s'en approchent. Certains exemples que Ribot mobilise ressemblent même à s'y méprendre à ceux qui figurent dans l'article du *Temps* : « Chacun perçoit d'une façon particulière, suivant sa constitution et l'impression du moment. Un peintre, un *sportsman*, un marchand, un indifférent, ne voient pas le même cheval de la même manière ; les qualités qui intéressent l'un sont négligées par un autre.[168] » À ces similitudes qui suggèrent que la pensée de Ribot n'est pas tout fait étrangère à Céline s'ajoutent des emprunts plus indubitables, comme celui que l'on observe dans ce passage d'une version primitive de *D'un château l'autre* où l'écrivain conteste violemment une idée dont il ne précise pas l'origine, bien qu'il la mentionne entre guillemets : « "C'est par l'amour maternel que la bienveillance a fait

[166] *D'un château l'autre*, p. 178.
[167] *op. cit.*, p. 177 et n. b.
[168] Ribot, Théodule, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 14.

son entrée dans le monde”... je t'en fous ! son entrée, et pas plus ! je dis, putain, deux pas et c'est tout ! et elle ira pas plus loin... » La lecture d'un autre ouvrage de Théodule Ribot, *La psychologie des sentiments*, ne laisse aucun doute quant au texte auquel Céline fait allusion :

> Nous avons un peu insisté sur l'amour maternel, parce qu'il est une des manifestations les plus importantes de la vie affective. Il est clair qu'il appartient à la catégorie des émotions tendres, dont il est une forme bien déterminée et remarquable par son intensité ; mais il n'est pas la source de l'instinct social, parce qu'il n'implique ni solidarité, ni réciprocité. On peut soutenir qu'il est la porte par où le sentiment de la bienveillance a fait son entrée dans le monde, qu'il en est la première apparition en date : mais pour que l'instinct social se révèle, il faut d'autres conditions.[169]

Si la référence à ce passage n'est pas conservée dans la version finale de *D'un château l'autre*, ce roman doit en revanche peut-être l'un de ses épisodes les plus mémorables à l'*Essai sur l'imagination créatrice*. Céline semble en effet s'inspirer de Théodule Ribot pour décrire la torpeur mortelle qui s'est progressivement emparée de sa chienne Bessy depuis son retour du Danemark. Cet étrange phénomène de mélancolie animale est évoqué par le philosophe dans un chapitre de son livre, intitulé « L'imagination chez les animaux » :

> 3° Faculté d'associer les images d'objets absents, sans suggestion venant du dehors, par un travail interne de l'esprit. C'est la forme inférieure et primitive de l'imagination créatrice qu'on pourrait appeler une synthèse passive. Pour en établir l'existence, Romanes rappelle que les rêves ont été constatés chez le chien, le cheval, un grand nombre d'oiseaux ; que certains animaux, surtout dans la rage, paraissent sujets à des illusions et poursuivis par des fantômes ; enfin qu'il se produit chez certains un état assimilable à la nostalgie, se traduisant par un besoin violent de retourner aux lieux d'autrefois ou par un lent dépérissement qui résulte de l'absence des personnes et des choses accoutumées.[170]

On peut supposer que c'est à ces lignes consacrées au surprenant mal du pays dont certains animaux sont parfois victimes que Céline fait allusion lorsqu'il mentionne une conversation dont l'admirable agonie de sa chienne aurait ravivé le souvenir :

> elle s’est allongée joliment... elle a commencé à râler... c’était la fin... on me l’avait dit, je le croyais pas... mais c’était vrai, elle était dans le sens du souvenir, d’où elle était venue, du Nord, du Danemark, le museau au nord, tourné nord... la chienne bien fidèle d’une façon, fidèle aux bois où elle fuguait, Korsör, là-haut... fidèle aussi à la vie atroce... les bois de Meudon lui disaient rien... elle est morte sur deux... trois petits râles... oh, très discrets... sans du tout se plaindre... ainsi dire... et en position vraiment très belle, comme en plein élan, en fugue... mais sur le côté,

[169] Ribot, Théodule, *La psychologie des sentiments*, L’Harmattan, Paris, 2005, p. 275.
[170] Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, *op. cit.*, p. 78 sq.

> abattue, finie... le nez vers ses forêts à fugue, là-haut d'où elle venait, où elle avait souffert... Dieu sait ![171]

Au-delà de ces emprunts ponctuels, certaines innovations introduites par les œuvres postérieures à la seconde guerre mondiale rapprochent nettement la conception du roman qui s'y exprime de certaines des idées que Théodule Ribot met au centre de ses travaux. Les réserves que le philosophe émet quant à la toute-puissance de l'intellect et à la prééminence de la conscience permettent notamment à Céline de se découvrir en lui un allié de premier plan dans le mouvement qui le conduit à récuser de plus en plus nettement l'influence de Freud sur ses romans. Les études de Ribot consacrées au fonctionnement de la mémoire éclairent quant à elles le désordre narratif que l'écrivain érige en loi dans ses ultimes œuvres, et la dissolution toujours plus nette qui s'y opère des frontières séparant le témoignage de l'affabulation. Céline continue ainsi à élaborer à l'aune de savoirs et d'idées caractéristiques de la Belle Époque certains des procédés qui doivent permettre à ses romans d'échapper à ce *style Deux Mondes* dans lequel il reproche à la littérature de son temps d'être désespérément engluée.

1) Deux physiologistes

Si les titres fantaisistes que Céline s'attribue se multiplient dans les pages de *Rigodon*, où l'écrivain se proclame tour à tour « parasitologiste[172] », « biologiste[173] » et « épidémiologiste[174] », c'est sous les traits d'un physiologiste qu'il se présentait initialement à son lecteur dans le second tome de *Féerie pour une autre fois* :

> j'ai l'intérêt physiologique, moi, toujours !... y a pas de circonstances qui tiennent !... tous les cœurs que je trouve je les ausculte... j'ai ausculté mille cœurs de chats... [...] oh j'ausculterais un éléphant... un crocodile... une souris... c'est le temps qui me manque !... j'aime la physiologie des êtres...[175]

Cet intérêt pour la physiologie, l'écrivain le partage avec Théodule Ribot, dont les travaux appartiennent au domaine de la psychologie physiologique. Le philosophe Paul Janet rappelle en 1888 dans la *Revue des Deux Mondes* le rôle décisif joué par Ribot dans le développement en France de cette discipline qui « a pour objet la détermination des conditions physiologiques ou

[171] *D'un château l'autre*, p. 116.
[172] *Rigodon*, p. 797.
[173] *ibid.*
[174] *Rigodon*, p. 866.
[175] *Féerie pour une autre fois II*, p. 300.

organiques des facultés mentales[176] ». Cette place fondamentale que la psychologie physiologique attribue au corps dans l'étude des phénomènes de l'esprit ne conduit pas seulement Céline à rencontrer dans les écrits de Ribot des idées qui lui sont depuis longtemps familières : elle lui permet également de découvrir des notions ou des formules qu'il mobilise pour mieux prendre ses distances tant avec ses contemporains qu'avec ses œuvres précédentes.

a) L'adieu à Freud

Théodule Ribot a consacré l'un de ses premiers ouvrages à la philosophie de Schopenhauer ; c'est donc à la suite du philosophe allemand qu'il invite dans *La Psychologie des sentiments* à modérer les pouvoirs de l'intellect, en affirmant le primat des éléments affectifs dans ce qu'il appelle la « constitution du caractère[177] » individuel :

> Ils forment la couche profonde, de première apparition ; les dispositions intellectuelles forment une seconde couche, superposée. Ce qui est fondamental dans le caractère, ce sont les instincts, tendances, impulsions, désirs, sentiments : tout cela et rien que cela. C'est un fait d'une observation si simple et si évidente qu'il n'y aurait pas lieu d'insister, si la plupart des psychologues n'avaient embrouillé cette question par leurs incurables préjugés individualistes, c'est-à-dire par leur effort à tout ramener à l'intelligence, à tout expliquer par elle, à la poser comme type irréductible de la vie mentale. Thèse insoutenable ; car, de même que physiologiquement la vie végétative précède la vie animale qui s'appuie sur elle ; de même, psychologiquement, la vie affective précède la vie intellectuelle qui s'appuie sur elle. Le fond de tout animal, c'est « l'appétit » au sens de Spinoza, la « volonté » au sens de Schopenhauer, c'est-à-dire le sentir et l'agir, non le penser. Je ne veux pas insister sur ce point qui exigerait trop de développement : je m'abstiens, non par pénurie, mais par surabondance de preuves.[178]

L'intelligence apparaît ainsi chez Ribot comme un phénomène secondaire dont il est urgent que la psychologie cesse d'exagérer les pouvoirs si elle veut pouvoir mieux comprendre les phénomènes qu'elle étudie. Le philosophe formule à ce sujet une loi toute célinienne :

> […] c'est une source inépuisable d'illusions et d'erreurs, dans la pratique, que la foi aveugle dans la « puissance des idées ». Une idée qui n'est qu'une idée, un simple fait de connaissance, ne produit rien, ne peut rien : elle n'agit que si elle est *sentie*, s'il y a un état affectif qui l'accompagne, si elle éveille des tendances, c'est-à-dire les éléments moteurs.[179]

---

[176] Janet, Paul, « Une chaire de psychologie expérimentale et comparée au Collège de France », *Revue des Deux Mondes*, mars-avril 1888, p. 529.
[177] Ribot, *La psychologie des sentiments*, *op. cit.*, p. 381.
[178] *ibid.*
[179] *op. cit.* p. 19.

Ce que Ribot appelle la *thèse physiologique* doit donc conduire les psychologues à considérer le corps comme le lieu d'une vérité cachée jusqu'à laquelle, comme dans les écrits de Céline, l'étude des mouvements instinctifs peut permettre de remonter :

> Pour elle, les sentiments ne sont plus une manifestation superficielle, une simple efflorescence ; ils plongent au plus profond de l'individu ; ils ont leur racines dans les besoins et les instincts, c'est-à-dire dans des mouvements. La conscience ne livre qu'une partie de leurs secrets ; elle ne peut jamais les révéler complètement ; il faut descendre au-dessous d'elle. Sans doute, il est fâcheux d'avoir à invoquer une activité inconsciente, à faire intervenir un facteur obscur, mal déterminé ; mais, vouloir réduire les états affectifs à des idées claires, nettes et s'imaginer que, par ce procédé, on peut les fixer, c'est en méconnaître complètement la nature et se condamner par avance à échouer.[180]

L'importance que Ribot accorde à ce titre aux forces qui agissent en-deçà de la conscience permet de comprendre que le nom du philosophe puisse avantageusement se substituer à celui de Freud dans les derniers romans de Céline.

On voit en effet significativement surgir dans *D'un château l'autre*, pour décrire un phénomène auquel il s'intéresse pourtant depuis longtemps, une expression que l'écrivain n'avait encore jamais employée jusque-là. C'est à elle qu'il a recours pour décrire la pulsion destructrice qui conduit en plein repas Alphonse de Châteaubriant à attaquer ses commensaux à coups d'assiettes et de plats : « un coup de raptus émotif ! la folie ! [...] lui toujours plutôt précieux, cérémonieux, plein de bonnes façons, je l'ai vu d'un seul coup ! barbare total ![181] » Le terme *raptus* est entré en 1884 dans le vocabulaire de la psychologie pour y décrire un « mouvement violent de l'âme[182] » ; Théodule Ribot l'emploie en 1896 dans un passage de *La psychologie des sentiments* :

> Celui qui court pour arrêter un voleur ou un assassin – lorsqu'il a été simple témoin, qu'il n'a été lui-même ni volé ni attaqué – n'est-il pas en proie à un bouleversement qui est physiologique ? Dans les explosions de l'amour maternel, dans les actes de dévouement brusque, n'y a-t-il pas un *raptus* qui secoue l'individu tout à coup de la tête au pied ?[183]

Du texte de Ribot à celui de Céline, le *raptus* subit donc une inflexion remarquable : cette incontrôlable secousse que le philosophe met à l'origine de certains actes d'altruisme inexplicables se transforme chez l'écrivain en force susceptible de provoquer en un instant les agressions les plus délirantes. L'emploi qu'en fait Céline ne lui permet cependant pas seulement de renverser le texte de

[180] *op. cit.*, p. IX sq.
[181] *D'un château l'autre*, p. 232 sq.
[182] Rey, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, p. 3090.
[183] Ribot, *La psychologie des sentiments*, *op. cit.,* p. 101.

Ribot pour faire de la pulsion une force destructrice : il l'autorise aussi à franchir un nouveau cap dans le reniement de la terminologie freudienne qu'il utilisait avec ostentation en 1932 dans son « Hommage à Zola ». Dans la lignée du premier glissement par lequel Léon Daudet et son *Rêve éveillé* succédaient à Freud comme figure tutélaire au moment de la publication de *Mort à crédit* puis dans les pamphlets, Céline substitue dans ses derniers romans le nom et la terminologie de Théodule Ribot à ceux du fondateur de la psychanalyse. L'écrivain les répudie d'autant plus violemment dans les années cinquante qu'il les juge désormais trop largement repris par ses contemporains, ces « "Freudiens-comme-il-faut"[184] » dont il fustige les romans dans les *Entretiens avec le professeur Y*. Le recours inattendu à ce terme de *raptus* caractéristique de la psychologie de la Belle Époque permet ainsi à Céline de produire un double effet de distinction : ses derniers romans n'apparaissent pas seulement comme un dépassement de ses premières œuvres ; ils rendent aussi plus manifeste leur indépendance vis-à-vis des modes par lesquelles l'écrivain accuse la littérature de son temps d'être affadie.

b) Créateurs sauvages et cadavres civilisés

Ces emprunts stratégiques aux écrits de Théodule Ribot sont d'ailleurs favorisés par les conception similaires que l'écrivain et le philosophe se font de la création artistique. Comme en témoigne son *Essai sur l'imagination créatrice*, le philosophe accorde une place centrale à cette question : les apports de la physiologie le conduisent en effet à tenter de renouveler la manière dont la psychologie envisage les phénomènes relatifs à la création. La critique de l'intellect dont Ribot se fait le relais doit notamment conduire les psychologues à reconnaître au corps une place de choix dans l'étude des questions esthétiques :

> À en croire certains raffinés, l'émotion esthétique aurait le privilège de se mouvoir dans le domaine de la contemplation pure. Cette assertion est fondée sur l'erreur signalée plus haut, qui consiste à ne tenir compte que de la *qualité* de l'émotion, non de son intensité. C'est une émotion de critique, purifiée, sublimée, dépouillée dans la mesure possible de sa résonance somatique, qu'ils substituent à l'émotion véritable et primitive, dont toutes les autres sont issues et qu'ils ont éprouvée à l'origine, comme le reste des hommes ; car les plus délicats eux-mêmes ne peuvent commencer par la fin. C'est une manière abstraite de sentir, substituée à la manière concrète. […] L'émotion esthétique complète, sans acception de qualité, n'exige pas toujours une grande culture. L'homme primitif qui, en commun avec ses compagnons, s'enivre de sa danse et de ses chants, se grise de sons et de mouvements ; le spectateur naïf qui est pris tout entier par la représentation d'un grossier mélodrame ; le paysan espagnol qui contemple son église débordante

[184] *Entretiens avec le professeur Y*, p. 503.

> d'ornements *rococos* et de saints habillés étrangement ; tous ceux-là ont l'émotion concrète qui secoue, fait battre le cœur, rire ou pleurer, crier, gesticuler.[185]

Céline retrouve ainsi chez Ribot des idées et des formules proches de celles qu'il rencontrait dans les écrits d'Élie Faure, et comparables à celles que l'on relève dans les lettres par lesquelles l'écrivain expose en 1947 à l'universitaire américain Milton Hindus certaines de ses idées majeures concernant la création littéraire : « Cette transposition immédiate spontanée voilà le *hic*. En réalité c'est le retour à la poésie spontanée du sauvage. Le sauvage ne s'exprime pas sans poésie, *il ne peut pas*. Le civilisé, académisé, s'exprime en ingénieur, en architecte, *en mécanisé*, plus en homme sensible –[186] ».

Dans son *Essai sur l'imagination créatrice*, Ribot tente plus précisément d'établir le rôle joué dans l'acte de création par ce que le titre du deuxième chapitre de son livre appelle « le facteur émotionnel ». La thèse défendue par le philosophe est sans équivoque : « le facteur affectif ne le cède en importance à aucun autre ; il est le ferment sans lequel aucune création n'est possible[187] ». Le sens que Théodule Ribot attribue au terme *émotion* doit cependant être précisé : *émotion* et *sentiment* font généralement figure de synonymes dans ses textes, tandis qu'ils s'opposent frontalement dans les écrits de Céline. Le philosophe explique par exemple dans la suite de ce passage que l'importance qu'il accorde à l'élément affectif dans la création esthétique repose avant tout sur l'idée que « c'est un fait bien connu, presque une règle, que le poète, le romancier, l'auteur dramatique, le musicien, souvent même le sculpteur et le peintre ressentent les sentiments et passions de leurs personnages, s'identifient avec eux.[188] » Si l'émotion qu'il étudie n'est donc pas exactement la même que celle dont Céline parle si souvent, le rôle décisif qu'il lui accorde le conduit cependant à faire siennes de nombreuses formules proches de celles employées par l'écrivain. En témoigne ce passage de *L'Évolution des idées générales* où il expose l'une de ses idées centrales : « Un littérateur, dont le nom m'échappe, a dit : “Tout savant sent le cadavre.” Sous une forme imagée, c'est notre thèse. L'abstrait est un cadavre.[189] » Le parallèle est d'autant plus frappant que le psychologue considère les Français comme de piètres créateurs, et que les reproches qu'il formule à leur encontre sont très similaires à ceux que Céline leur adresse.

---

[185] Ribot, *La psychologie des sentiments*, *op. cit.*, p. 102 sq.
[186] *Lettres*, p. 900.
[187] Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, *op. cit.*, p. 26.
[188] *op. cit.*, p. 27 sq.
[189] Ribot, Théodule, *L'évolution des idées générales*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 153.

c) L'inaptitude française

Théodule Ribot prête en effet à ses compatriotes des idées susceptibles de fausser leur rapport à la création, et leur attribue une « imagination sèche et rationaliste[190] » qu'il assimile à une carence. Cette description de l'esprit français n'est pas propre au psychologue : on la rencontre dans d'autres textes de la Belle Époque, en particulier dans une série d'articles publiés dans la *Revue des Deux Mondes* par Alfred Fouillée – auteur de l'article sur Nietzsche dans lequel on a vu Céline puiser. Après avoir indiqué en préambule d'une première étude intitulée « Dégénérescence ? Le passé et le présent de notre race » que « grand est le désordre des idées quand il s'agit de caractériser les Français sous le rapport ethnique[191] », Alfred Fouillée tente de remédier à cette confusion qu'il déplore en mettant en évidence les principaux traits susceptibles de caractériser les Français à travers l'histoire. Il mobilise à ce propos des textes antiques – parmi lesquels ceux de César – et des travaux d'historiens pour tenter de décrire l'esprit gaulois, dont l'humour et la légèreté sont considérés comme des traits particulièrement notables :

> Les fanfaronnades et les « gasconnades » gauloises ont souvent choqué les anciens. Il ne fallait pas trop se fier, remarque Michelet, à ces joyeux compagnons : ils ont aimé de bonne heure à gaber, comme on disait au moyen âge. La parole n'avait pour eux rien de sérieux. Ils promettaient, puis riaient, et tout était dit.[192]

Cette dernière formule, déjà employée dans les pamphlets, ressurgit sous la plume de Céline dans un passage de *Nord* où l'écrivain déplore une nouvelle fois le sort auquel ses compatriotes l'ont condamné : « seulement je dois dire j'avais jamais imaginé qu'on nous traquerait si longtemps... deux générations passées !... près de quarante millions d'enfants, jeunes cons et connes... tout a satanément changé depuis César ! “ils promettent, ils rient, tout est dit !” salut ! ils oublient rien du tout !...[193] » Si ces articles de la *Revue des Deux Mondes* sont susceptibles d'attirer l'attention de Céline, ils sont également bien connus de Théodule Ribot. Le philosophe emprunte en effet à Alfred Fouillée la description qu'il propose de ses contemporains dans son *Essai sur l'imagination créatrice* :

> « Le Français, dit-il, n'a généralement pas l'imagination très forte. Sa vision intérieure n’a ni l’intensité hallucinatoire ni la fantaisie exubérante de l’esprit germain et anglo-saxon : elle est plutôt une vue intellectuelle et lointaine qu’une

[190] Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, *op. cit.*, p. 161.
[191] Fouillée, Alfred, « Dégénérescence ? Le passé et le présent de notre race », *Revue des Deux Mondes*, septembre-octobre 1895, p. 794.
[192] art. cit., p. 804.
[193] *Nord*, p. 548.

> résurrection sensitive, qu'un contact et une possession immédiate des choses mêmes. Portée à déduire et à construire, notre intelligence excelle moins à se représenter des choses réelles qu'à découvrir des enchaînements de choses *possibles* ou nécessaires. En d'autres termes, c'est une imagination logique et combinatrice, qui se plaît à ce qu'on a nommé le dessin abstrait de la vie. Les Chateaubriand, les Hugo, les Flaubert et les Zola sont chez nous exceptionnels. Nous raisonnons plus que nous n'imaginons. »[194]

Le livre de Ribot comporte un renvoi à la *Psychologie du peuple français* publiée par Alfred Fouillée en 1898 ; l'extrait qu'il en cite figure cependant dès 1896 dans un article de la *Revue des Deux Mondes* intitulé « Psychologie de l'Esprit français autrefois et aujourd'hui ».

Les deux corpus de textes de la Belle Époque dans lesquels Céline puise pour écrire ses derniers romans se rejoignent ainsi de manière notable pour faire du primat accordé à l'abstraction un trait caractéristique de l'esprit français. Théodule Ribot voit dans cette prédominance de la raison un « état d'indigence imaginative » qui empêche le Français idéal-typique de produire des œuvres aussi expressives que celles de ses voisins :

> Sa constitution psychologique est réductible à deux éléments : des images peu concrètes, des schémas se rapprochant des idées générales ; pour les associer, des rapports surtout rationnels, produits de la logique de l'intelligence plutôt que de la logique des sentiments. Il lui manque la poussée violente et brusque des émotions qui donne l'éclat aux images, les fait surgir et les groupe en combinaisons imprévues. C'est une forme d'invention et de construction qui est l'œuvre du raisonnement plus que de l'imagination proprement dite.[195]

Ces carences que Ribot signale à la suite de Fouillée sont d'autant plus notables que Céline, qui partage le diagnostic du philosophe, semble souvent s'appuyer sur ses travaux pour renouveler dans ses derniers écrits la manière dont il combine les images qu'il emploie. À ce titre, l'appartenance à « l'école Ribot » revendiquée par l'écrivain acquiert une valeur similaire à celle que l'on peut attribuer à son projet de *jazzer* la *Revue des Deux Mondes* : de nouveau, Céline fait de son ancrage ostentatoire dans le passé la source des innovations supposées fonder la supériorité littéraire qu'il s'arroge.

2) Mémoire défaillante, mémoire créatrice

Le savant désordre narratif dont témoignent les derniers romans de Céline gagne de ce point de vue à être rapproché des ouvrages dans lesquels Théodule Ribot étudie le fonctionnement de la

[194] Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, *op. cit.*, p. 161.
[195] *ibid.*

mémoire. L'une des raisons que le narrateur de *D'un château l'autre* allègue pour justifier le caractère chaotique de son récit est en effet le caractère insensé des efforts qu'il est obligé de faire pour réunir et garder en sa possession les différents éléments de l'histoire qu'il entend raconter :

> La mémoire est précise, fidèle… et puis tout d'un coup est plus… plus là… joujou ! plus rien !… l'âge ! vous direz… non !… que je retrouve la Vigue ! et Siegmaringen !… et le Pétain et ses dix-huit cartes !… je les ai tous !… et Laval et son Ménetrel !… je les quitte plus !… et la Forêt Noire et le grand aigle !… vous verrez un peu ce que je veux dire ! cet Hohenzollern Château !… attendez !…[196]

Ces défaillances dont se plaint Céline sont au cœur de l'étude consacrée par Ribot aux *Maladies de la mémoire* ; ce sont cependant moins les cas extrêmes décrits dans ce livre que les réflexions plus générales exposées dans l'*Essai sur l'imagination créatrice* qui permettent de mesurer les rapports qui s'établissent entre les textes du philosophe et les ouvrages de l'écrivain. Théodule Ribot et d'autres auteurs mentionnés par Céline présentent en effet au tournant du siècle la mémoire comme un outil paradoxal, qui tire de ses inévitables dysfonctionnements toute sa valeur créatrice. Les études qu'ils consacrent à l'altération des souvenirs ou aux processus qui gouvernent la remémoration permettent ainsi de mieux comprendre la dissolution des frontières séparant le vrai du faux dans les derniers romans de l'écrivain. Ce brouillage n'obéit pas seulement à un impératif tactique contraignant Céline à ne donner au lecteur qu'une version extrêmement partielle des évènements auxquels il a été mêlé : à la suite de la psychologie de la Belle Époque, les trous, les approximations et les inventions qu'il multiplie dans ses récits lui permettent de mieux apparenter ces derniers à des souvenirs authentiques.

a) La valeur de l'oubli

Les apports de la physiologie conduisent Théodule Ribot à contester certaines conceptions répandues de la mémoire. Le philosophe oppose notamment dans son *Essai sur l'imagination créatrice* la perfection supposée d'une mémoire que nul n'a selon lui jamais vue aux défaillances inévitables de la mémoire telle que les physiologistes l'observent :

> On a dit plus haut que la loi *idéale* et *théorique* de la reviviscence des images est celle de la réintégration complète : par exemple, se rappeler tous les incidents d'un long voyage dans leur ordre chronologique, sans additions ni omissions. Mais cette formule exprime ce qui doit être, non ce qui est. Elle suppose l'homme réduit à l'état d'intelligence pure et à l'abri de tout élément perturbateur ; elle convient aux

[196] *D'un château l'autre*, p. 93.

> formes de la mémoire complètement systématisées, figées en routine et en habitude ; mais en dehors de ces cas, elle reste une conception abstraite.[197]

L'exemple choisi par Ribot est remarquable : il permet d'emblée de présenter comme autant de gages d'authenticité le désordre apparent dans lequel Céline raconte les différents épisodes de son périple allemand, ainsi que les inventions qu'il y intègre ou les silences qu'il y ménage. Certes, les hésitations, les incohérences ou les anticipations en compliquent la lecture, au point que l'écrivain en vienne parfois à s'en excuser (« pourvu que vous ne vous perdiez pas, avec mes façons d'avancer trop tôt... de plus savoir... sens dessus dessous... d'autres avatars en oublis.... *pflof !* cette titubation dans les heures, les personnes, les années...[198] ») ; elles lui permettent néanmoins de donner à sa chronique toutes les apparences d'une véritable remémoration.

Elles rapprochent également ses dernières œuvres du témoignage tel que l'envisage au début du XXe siècle le psychiatre Ernest Dupré, référence du professeur Bestombes dans *Voyage au bout de la nuit*[199] et maître de l'aliéniste Göring dans *Nord*[200]. Dans un article publié en 1910 dans la *Revue des Deux Mondes,* Dupré s'appuie en effet sur « l'étude expérimentale du témoignage[201] » et « l'observation clinique et médico-légale[202] » pour expliquer que « le témoignage ne mérite pas, en général, la croyance qu'on est disposé à lui accorder[203] » :

> Une conclusion générale et supérieure se dégage de toutes ces études : l'esprit humain est normalement incapable d'un témoignage fidèle et complet. Cette incapacité tient à des lacunes et des troubles de la perception et de la mémoire, à des erreurs spontanées ou provoquées de l'imagination, notamment à la tendance à la fabulation inventive, à des fautes de jugement et à l'influence de la suggestion personnelle ou étrangère.[204]

C'est cette restitution incertaine contenant « des *lacunes* et des *additions*[205] », « des *transformations*, des *falsifications*, qui sont autant de sources d'*erreurs*[206] » que Céline met en scène lorsqu'il feint de s'excuser pour certains oublis qu'il accuse de menacer la bonne marche de son projet, comme dans ce passage du deuxième tome de *Féerie pour une autre fois* où il s'aperçoit qu'il

---

197 Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, *op. cit.*, p. 30.
198 *Nord*, p. 330.
199 *Voyage au bout de la nuit*, p. 92.
200 *Nord*, p. 693.
201 Dupré, Ernest, « Le témoignage – Étude psychologique et médico-légale », *Revue des Deux Mondes*, janvier-février 1910, p. 357.
202 *ibid.*
203 art. cit., p. 366.
204 *ibid.*
205 art. cit., p. 353.
206 *ibid.*

a omis d'évoquer celui qui devait pourtant en être le personnage principal : « Je pense à Crémoïlle... je vous ai pas parlé de Crémoïlle ? quand c'est lui le plus important ! j'ai de ces absences !... que tout est autour de Crémoïlle ! tout ce récit !... […] où j'avais la tête ?... je peux me poser comme chroniqueur !... des personnages entiers, j'oublie ![207] »

La force comique de passages de cet ordre peut évidemment contribuer à détourner l'attention du lecteur du caractère stratégique de ces étourderies supposées – qui sont d'autant mieux venues qu'elles permettent à l'écrivain de se ménager d'appréciables zones d'ombre dans le récit de son parcours. Mais ces défaillances savamment mises en scène n'obéissent pas simplement à un impératif tactique ; elles sont en effet si récurrentes qu'elles en finissent par apparaître comme la condition même du récit pour un narrateur contraint de les subir s'il veut pouvoir mener à bien son entreprise. On remarque à ce propos que Théodule Ribot décrit comme un outil désastreux la mémoire parfaite à laquelle pourrait rêver un écrivain consciencieux. Le philosophe attribue en effet dans *Les maladies de la mémoire* une valeur inattendue aux lacunes inévitables qu'il observe :

> Nous arrivons donc à ce résultat paradoxal qu'une condition de la mémoire, c'est l'oubli. Sans l'oubli total d'un nombre prodigieux d'états de conscience et l'oubli momentané d'un grand nombre, nous ne pourrions nous souvenir. L'oubli, sauf dans certains cas, n'est donc pas une maladie de la mémoire, mais une condition de sa santé et de sa vie. Nous trouvons ici une analogie frappante avec les deux processus vitaux essentiels. Vivre, c'est acquérir et perdre ; la vie est constituée par le travail qui désassimile autant que par celui qui fixe. L'oubli, c'est la désassimilation.[208]

Cette *mémoire vivante* qui ressemble en tout point à celle que les romans de Céline mettent en scène n'autorise pas seulement l'écrivain à se présenter avantageusement comme un narrateur incapable : elle lui permet aussi de transformer les faiblesses que présente sa mémoire en autant de ressources susceptibles d'enrichir son récit.

b) L' « hallucination vraie »

L'imperfection de la mémoire représente en effet dans la pensée de Théodule Ribot une véritable chance pour l'inventeur. Le philosophe considère que « la réintégration totale est, par nature, un obstacle à la création[209] » : en d'autres termes, une mémoire absolue qui restituerait sans la moindre omission les évènements vécus empêcherait la naissance de ces « combinaisons

[207] *Féerie pour une autre fois II*, p. 317.
[208] Ribot, Théodule, *Les maladies de la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 45 sq.
[209] Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, *op. cit.*, p. 18.

nouvelles[210] » qui constituent selon lui « la marque essentielle de la création[211] ». Au contraire, tout ce qui éloigne la remémoration d'une simple réduplication contribue à rendre la nouveauté possible : « Par l'effet de ces diverses causes, les images et les séries sont morcelées, fragmentées, mises en pièces, mais d'autant plus propres à servir de matériaux à l'inventeur.[212] » Théodule Ribot ne s'appuie pas uniquement sur des cas cliniques pour reconnaître à l'oubli cette vertu créatrice ; il collecte également des témoignages d'artistes, au nombre desquels figure cette confidence d'Eugène Fromentin :

> Le peintre Fromentin qui se vantait de retrouver après deux ou trois ans « le souvenir rigoureux » de choses qu'il avait à peine entrevues en voyage, fait pourtant ailleurs l'aveu suivant : « Mon souvenir des choses, quoique très fidèle, n'a jamais la certitude admissible pour tous d'un document. Plus il s'affaiblit, plus il se transforme en devenant la propriété de ma mémoire et mieux il vaut pour l'emploi que je lui destine. À mesure que la forme exacte s'altère, il en vient une autre, moitié réelle et moitié imaginaire, que je crois préférable. »[213]

C'est de cette incertitude quant à sa nature exacte que le souvenir, en abolissant les frontières susceptibles de séparer le vrai du faux, tire sa force artistique. Ce doute joue un rôle si fondamental dans la pensée du philosophe qu'en 1885, dans un article de la *Revue des Deux Mondes*, Alfred Fouillée propose de décrire le souvenir tel que le conçoit Théodule Ribot comme une « “hallucination vraie”[214] ». Cet oxymore permet de représenter de manière condensée un phénomène que le philosophe évoque plus amplement dans *Les maladies de la mémoire* :

> Un deuxième résultat (et c'est celui qui nous ramène aux fonctions visuelles), c'est que la connaissance du passé ressemble à un tableau aux perspectives lointaines, à la fois trompeur et exact et qui tire son exactitude de l'illusion même. Si, par une hypothèse irréalisable, nous pouvions comparer notre passé réel tel qu'il a été, fixé pour nous objectivement, avec la représentation subjective que nous en donne notre mémoire ; nous verrions que cette copie consiste en un système particulier de projection : chacun de nous s'oriente sans peine dans ce système, parce qu'il le crée.[215]

L'étude du fonctionnement de la mémoire conduit ainsi à dépasser l'opposition entre le réel et l'illusoire pour considérer le souvenir comme une image dans laquelle la fusion des contraires devient susceptible de s'opérer.

---

[210] *op. cit.*, p. 46.
[211] *ibid.*
[212] *op. cit.*, p. 19.
[213] *op. cit.*, p. 14 sq.
[214] Fouillée, Alfred, « La mémoire et la reconnaissance des souvenirs », *Revue des Deux Mondes,* juillet août 1885, p. 138.
[215] Ribot, Théodule, *Les Maladies de la mémoire*, *op. cit.*, p. 46.

De ce point de vue, les propriétés que Théodule Ribot reconnaît au souvenir peuvent éclairer le rôle central que Céline fait jouer à l'hallucination dans ses derniers romans. L'écrivain s'y trouve en effet régulièrement aux prises avec des visions dont le statut s'avère impossible à déterminer ; dans le prologue de *D'un château l'autre*, il va même jusqu'à faire résider dans ce type d'épisodes « brouillagineux[216] » la singularité et la valeur de ses écrits : « j'ai le style émotif, intérieur !... oui !... mon privilège !... mais de telles hallucinations ? auditives, encore... peut-être ?... mais visuelles ? littérature !... visuelles !... l'extrême… extrême rareté !... visuelles ![217] » Cette importance croissante accordée aux phénomènes optiques et aux troubles de la vision prend tout son sens lorsqu'on la compare aux travaux de la psychologie de la Belle Époque, qui permettent à l'écrivain de substituer à la recherche comique de la vérité positive dans laquelle son chien le seconde (« de quoi ?… mes sens abusés !… un fait est un fait !… Agar est encore pire que moi question rationnel positif… un rien d'insolite ?… ouragan d'ouah !… ouah !… il est plus à tenir ! …[218] ») la poursuite d'une forme littéraire dont les caractéristiques s'apparentent à celles exposées par Ribot dans ses réflexions relatives aux œuvres d'art :

> À proprement parler, la logique des images n'est ni vraie ni fausse ; ces épithètes ne lui conviennent qu'à moitié. Elle réussit ou elle échoue : ce qui la juge, c'est le succès ou l'insuccès ; et, puisque nous avons soutenu plus haut qu'elle est le ressort caché de l'invention esthétique, remarquons qu'ici encore, il ne s'agit pas d'établir la vérité ou l'erreur, mais de créer une œuvre viable ou d'avorter.[219]

C'est cette même esthétique délivrée de l'impératif de vérité que Céline tente énergiquement de faire comprendre à son calamiteux intervieweur dans les entretiens fictifs qu'il lui accorde : « eh bien, professeur Y, je vais vous fixer une fois pour toutes : les opinions des hommes comptent pas ! dissertations ! bulles ! putanat !... pouah ! seulement la chose en soi qui compte ! l'objet ! vous m'entendez ? l'objet ! il est réussi ? il l'est pas ?...[220] »

c) Les châteaux en l'air

Ernest Dupré invite par ailleurs à donner plus d'importance à la question de l'émotion dans l'étude du témoignage. Il lui reconnaît en effet un rôle de premier plan dans les diverses altérations que peut subir le souvenir :

---

[216] *D'un château l'autre*, p. 67.
[217] *op. cit.*, p. 82.
[218] *op. cit.*, p. 67 sq.
[219] Ribot, *L'Évolution des idées générales*, *op. cit.*, p. 34.
[220] *Entretiens avec le professeur Y*, p. 505.

> Il existe aussi, dans les conditions du témoignage peu étudiées par les psychologues, un facteur dont l'observation clinique permet de mesurer l'importance, c'est l'*émotion*, dont on connaît l'action dissolvante sur la synthèse mentale et l'influence perturbatrice sur l'ensemble de l'activité psychique. M. Janet a judicieusement insisté sur la dissociation des souvenirs par l'émotion. Celle-ci nuit à la fidélité du témoignage, en troublant l'observation des faits, et parfois aussi en troublant la déposition, si le témoin est ému au moment où il la fait.[221]

À cette influence dissolvante de l'émotion sur les souvenirs s'ajoute celle que lui attribue Théodule Ribot quand il examine les modalités selon lesquelles ces derniers reviennent à la conscience. Le philosophe oppose sur ce point la « loi d'une valeur platonique » qui voudrait que la mémoire conserve les souvenirs intacts et qu'elle permette de rétablir la chronologie des évènements vécus, et « la loi *réelle* et *pratique* qui régit en fait la reviviscence des images[222] ». Car l'oubli ne touche pas uniquement les souvenirs considérés individuellement : il atteint également les liens susceptibles de s'établir entre eux :

> Les représentations ne sont pas solitaires ; dans la réalité, elles font partie d'une chaîne ou plutôt d'une trame, d'un réseau, puisqu'en raison de leurs multiples rapports, elles peuvent rayonner en tous sens. Or, la dissociation agit aussi sur les *séries*, les tronque, les mutile, les démolit, les réduit à l'état de ruine.[223]

L'étude de ce fragile canevas conduit Ribot à faire l'hypothèse que la logique qui préside à l'enchaînement des souvenirs est d'ordre émotif bien plus que chronologique. Deux évènements passés tendent à s'associer dans la mémoire « non parce qu'ils ont été donnés ensemble antérieurement, non parce que nous percevons entre eux des rapports de ressemblance, mais parce qu'ils ont un ton affectif commun[224] ».

Les derniers romans de Céline mettent régulièrement en scène la concurrence entre ces deux modes de la reviviscence des souvenirs : l'association affective, qui favorise les digressions, menace en effet chez Céline la bonne marche d'un récit dont elle perturbe souvent la linéarité. Il faut donc plus d'une fois que l'écrivain se fasse violence pour reprendre le fil chronologique de son récit en s'adressant des rappels à l'ordre qui se multiplient en début de paragraphe : « Mais au fait !...[225] », « Assez de mes outrances ! aux faits...[226] », « Je m'égare encore ! au fait !... au fait !...[227] » En feignant de s'adresser des reproches, l'écrivain souligne surtout que les principes qui président à la

[221] Dupré, « Le témoignage – Étude psychologique et médico-légale », art. cit., p. 355.
[222] Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, *op. cit.*, p. 31.
[223] *op. cit.*, p. 16.
[224] *op. cit.*, p. 31 sq.
[225] *Rigodon*, p. 763.
[226] *op. cit.*, p. 767.
[227] *op. cit.*, p. 882.

construction de son récit éloignent ce dernier de la chronique annoncée. La logique émotive qui gouverne les digressions perturbe en effet le travail lucide et rigoureux de l'historien, et le tire vers un modèle qui ressemble plutôt à celui que décrit Théodule Ribot lorsqu'il indique que « cette forme d'association est très fréquente dans les rêves et la rêverie, c'est-à-dire dans un état d'esprit où l'imagination jouit de sa pleine liberté et travaille au hasard[228] ». Une similitude – qui peut relever de la simple coïncidence – invite même plus précisément à rapprocher le principe émotif qui désorganise la chronique célinienne de ce que le philosophe appelle la *forme instable de l'unité*, qu'il décrit en ces termes :

> Elle assemble un peu au hasard et coud des lambeaux de notre vie ; elle n'aboutit qu'à des essais, des tentatives. Le principe d'unité est dans une disposition momentanée qui vacille et change sans cesse, au gré des impressions extérieures ou des modifications de notre manière d'être et de notre humeur. Citons comme exemple l'état du rêveur qui bâtit des châteaux en l'air, les constructions délirantes de l'aliéné, les inventions de l'enfant qui suivent toutes les fluctuations du hasard ou de ses caprices, les songes à demi cohérents qui semblent au rêveur contenir un germe de création.[229]

De manière peut-être fortuite mais néanmoins remarquable, Céline a recours à la même expression que Ribot pour expliquer à Milton Hindus la méthode qu'il emploie pour écrire ses romans : « Je n'éprouve aucun mal à concevoir un roman et toujours “j'obéis” au même procédé... Je ne bâtis pas de plan. Tout est déjà dans *l'air* il me semble. J'ai ainsi vingt châteaux en l'air où je n'aurai jamais le temps d'aller. Mais ils sont complets *tout y est* – Ils m'appartiennent –[230] » La conception de la reviviscence des images développée par Ribot permet ainsi de mieux comprendre le rejet célinien du plan en matière de roman : en substituant au carcan de la rigueur logique la plasticité des digressions et des associations émotives, Céline peut espérer accomplir à l'échelle de l'œuvre ce que son style doit lui permettre de réussir à l'échelle de la page : « j'embarque tout mon monde dans le métro, pardon !... et je fonce avec : j'emmène tout le monde !... de gré ou de force !... avec moi !... le métro émotif, le mien ! sans tous les inconvénients, les encombrements ! dans un rêve !...[231] »

La lumière équivoque dans laquelle les derniers romans de Céline s'efforcent de faire baigner les évènements qu'ils mettent en scène semble ainsi trouver certaines de ses sources dans les travaux de Théodule Ribot ou d'autres auteurs de la Belle Époque qui étudient des phénomènes similaires à ceux auxquels s'intéresse le philosophe. Les allusions que Céline fait à leurs ouvrages

[228] Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, *op. cit.*, p. 32.
[229] *op. cit.*, p. 70.
[230] *Lettres*, p. 993.
[231] *Entretiens avec le professeur Y*, p. 536.

sont d'autant plus notables qu'elles jouent un rôle important dans la logique de distinction à l'œuvre dans ses romans d'après 1944. L'effacement des frontières séparant le réel de l'imaginaire, plus constant dans ses dernières œuvres que dans ses premiers écrits, fait en effet courir à l'écrivain un risque dont il lui faut se prémunir : celui de se trouver comparé aux surréalistes, ces adversaires qu'il a si violemment attaqués dans les pamphlets – et des œuvres de qui il prend plaisamment soin de distinguer dans *Rigodon* la description qu'il donne des scènes de destruction auxquelles il assiste : « je dirais pour rire : surréaliste !... pas si chahuté que les tableaux mais presque...[232] » En se réclamant de Ribot, Céline manifeste ainsi une nouvelle fois sa volonté de signifier qu'il n'est redevable en rien aux œuvres publiées par les hommes de son époque ou aux conceptions de la littérature qui s'y expriment.

3) Dépasser les *Deux Mondes*

L'écrivain semble même trouver dans les écrits du philosophe certaines des ressources dans lesquelles il puise pour renouveler les attaques qu'il porte contre la littérature de son temps. On a vu que Céline reprochait aux romans de ses rivaux de ressembler en tout point aux œuvres publiées dans la seconde moitié du XIXe siècle ; cette critique revient très explicitement dans le passage de *Nord* où il hérite de « la *Revue des Deux Mondes* des soixante-quinze dernières années[233] », dont il dévore immédiatement les multiples numéros :

> le drôle c'est que nous avons eu le temps de tout lire !... romans, essais, critiques, discours... il m'est donc permis d'affirmer, preuves à l'appui, que les rois, députés, ministres, profèrent toujours, décade en décade, les mêmes sottises... à peine ci, là, quelque imprévu... plus con, moins con... que les romanciers écrivent toujours les mêmes romans, plus ou moins cocus, plus ou moins faisandés, pédés, mélimélo, poison, browning... à tout bien voir, garniture lianes de fortes pensées... Tallemant suffit, compact, vous met tout, pognon, les crimes, l'amour... en pas trois pages... vous pouvez bien vous rendre compte que les critiques, une revue l'autre, ont toujours les mêmes doigts dans l'œil, manquent pas de se gourer absolu, d'un bout d'un siècle l'autre... raffolent que de la merde, tant plus que c'est nul il se poignent... fols ! jaculent, fervents, ahanent ! à genoux !... les revues des fonds de bibliothèque sont toujours joliment actuelles...[234]

La littérature se trouve ainsi soumise aux mêmes répétitions décourageantes que l'histoire : d'un siècle à l'autre, les mêmes procédés, les mêmes thèmes et les mêmes clichés rendent pesants et illisibles la plupart des romans. Lorsque Céline relève quelques innovations dans les œuvres du XXe

[232] *Rigodon*, p. 860.
[233] *Nord*, p. 499.
[234] *ibid.*

siècle, c'est pour mieux en réduire la portée. Les pâles ajustements cosmétiques qu'il évoque dans les *Entretiens avec le professeur Y* sont par exemple bien incapables d'assurer la survie du roman face à la menace que font peser sur lui certains de ses concurrents récents :

> les écrivains je vous le racontais, ont pas réagi devant le cinéma... ils ont fait mine de gens convenables qui devaient pas s'apercevoir... comme si n'est-ce pas dans un salon, une jeune fille avait loufé... ils ont enchaîné, mine de rien, tartiné de plus belle !... ils ont redoublé de « beau style »... de « périodes »... de phrases « bien filées »... selon la même vieille recette qu'ils tenaient des Jésuites... amalgamée d'Anatole France, de Voltaire, de René, de Bourget... ils y ont seulement ajouté un peu beaucoup de pédérastie... des kilos de ficelles policières... pour se rendre « Gidiens-comme-il-faut », « Freudiens-comme-il-faut », « indics-comme-il-faut »... mais toujours en « chromos » tout ça !...[235]

Les innovations de façade dont Céline accuse ses contemporains de se satisfaire ne font selon lui que renforcer l'emprise qu'exercent sur leurs œuvres les procédés et les techniques les plus obsolètes. C'est à ce titre que l'écrivain s'attaque au modèle que représente la photographie, innovation trompeuse dont il conteste à la suite de Ribot la puissance créatrice. Si les écrits du philosophe continuent donc à éclairer la conception de la littérature défendue par l'écrivain, ce dernier adresse à ses contemporains un reproche qui permet aussi de mesurer la distance qu'il conserve avec les textes dont il se nourrit. Il accuse en effet les romanciers de son temps de faire la même erreur que leurs prédécesseurs en enfermant la littérature dans un rôle qui se confond trop avec celui de la psychologie.

a) Contre la photographie

La trilogie allemande reprend subtilement certains des thèmes que Céline présente comme des clichés romanesques rebattus : « pédés, mélimélo, poisons, browning...[236] », tous ces ressorts dont l'écrivain moque le caractère éculé sont mis à contribution dans *Nord* – de l'homosexualité désordonnée qui resurgit à chaque fête (« maintenant ils s'embrassent, ils s'aiment... goulument !... les hommes entre eux, et les femmes...[237] », « les garçons aussi sont plus ça, gitans tragiques !... ils guinchent entre eux, frotti, frotta, la *jota* pédé...[238] ») aux divers poisons qu'Isis von Leiden réclame à Céline pour assassiner son mari (« *dolosal... curare... morphine... cyanure...*[239] »), en passant par le pistolet que lui confient ses compatriotes Joseph et Léonard en vue de mieux le compromettre

[235] *Entretiens avec le professeur Y*, p. 503.
[236] *Nord*, p. 499.
[237] *op. cit.*, p. 535.
[238] *op. cit.*, p. 638.
[239] *op. cit.*, p. 556.

(« Très simplement de deux *Mauser* qu'ils peuvent pas garder !... une vétille !...[240] »). En reprenant à son compte ces motifs, l'écrivain rappelle que, bien plus que dans le choix des épisodes, c'est dans le travail sur la langue et dans le renouvellement de la composition qu'il entend faire résider l'originalité de son récit :

> L'histoire, je la conforme absolument au style, de même que les peintres ne s'occupent pas spécialement de la pomme. La pomme de Cézanne, le miroir de Renoir, ou la bonne femme de Picasso, ou la chaumière de Vlaminck, ils sont le style qu'ils lui donnent. Ils ne s'occupent pas beaucoup... L'objet disparaît plus ou moins...[241]

Cette effacement de l'objet au profit de l'émotion qu'il suscite joue un rôle notable dans la critique que Céline développe d'une littérature contemporaine pervertie par la photographie.

Cette dernière représente en effet aux yeux de l'écrivain une régression artistique notable, qui contribue à une dégénérescence plus générale de l'homme :

> la photo a fait l'essentiel, fait remonter l'homme, toute l'espèce, à des siècles avant les cavernes... vous pouvez les voir tous les jours, photographiés, en transe cabotine, ouvrez votre journal habituel, que n'importe quel gorille aurait honte... des fresques rupestres aux frères Lumière, ça pourrait aller... tout à la main !... mais à présent regardez autour et dans votre journal habituel... ces bouilles à lunettes, à frisettes...[242]

Si la représentation photographique de l'homme constitue un recul, c'est parce qu'elle privilégie la reproduction mécanique à cette entreprise proprement humaine qu'est la transposition célinienne. Les reproches que l'écrivain lui adresse sont similaires à ceux dont il accable le cinéma. Comme l'indique ce passage de *Rigodon* dans lequel il affirme l'incapacité des films à rendre compte des scènes de destruction auxquelles il a été confronté en Allemagne, il accuse ces deux formes artistiques d'appauvrir les évènements qu'elles prétendent donner à voir :

> on vous dit : Hollywood est mort !... pardi !... ils ne pouvaient pas étaler après ce qui s'est fait !... au réel !... de ça que moi-même en personne il m'est foutrement impossible de regarder même une photo !... traduire, trahir ! oui ! reproduire, photographier, pourrir ! illico !... pas regardable ce qui a existé !... transposez alors !... poétisez si vous pouvez ! mais qui s'y frotte ?... nul !... voyez Goncourt !... là la fin de tout !... de toutes et tous !... « ils ne transposaient plus »...[243]

---

[240] *op. cit.*, p. 583.
[241] Céline, Louis-Ferdinand, « Entretien avec Albert Zbinden », *Romans II*, p. 937.
[242] *Rigodon*, p. 848.
[243] *op. cit.*, p. 827.

Si la reproduction objective du réel fait l'objet d'une telle critique, c'est qu'elle nie le principe émotif dont Céline fait l'origine de l'art. Elle est donc condamnée à demeurer en-deçà de la vie, ou à dépérir très rapidement : « la photo est pas émotive… jamais !… elle est figée, elle est frigide… comme le cinéma… avec le temps elle tourne grotesque… comme le cinéma forcément, que grotesque !… elle peut que ça !…[244] »

Cette conception de la photographie s'éclaire lorsqu'on la rapproche de celle que l'on rencontre dans plusieurs textes de Théodule Ribot. C'est notamment dans son *Essai sur l'imagination créatrice* que le philosophe distingue la photographie de cette *image* qui constitue chez lui la base du souvenir, et qui se caractérise à la fois par ses origines physiologiques et par sa tendance fondamentale à l'altération :

> L'image est donc soumise à un travail incessant de métamorphose, de suppressions et d'additions, de dissociation et de corrosion. C'est qu'elle n'est pas une chose morte ; elle ne ressemble pas au cliché photographique dont on peut indéfiniment reproduire des copies. Dépendante de l'état du cerveau, elle change comme tout ce qui est vivant, elle est sujette à des gains et à des pertes, – surtout à des pertes.[245]

La photographie peut ainsi devenir sous la plume de Céline une puissance mortifère, coupable de figer le réel et d'appauvrir les représentations qui en sont données en les coupant de leurs origines émotives. L'écrivain lui prête une influence telle sur la littérature de son temps qu'il y voit la cause d'un fourvoiement généralisé : « D'abord le “transposé” emmerde tout le monde. On veut de l'objectif avec photos si possible –[246] ». C'est de cette dérive que le nom de Goncourt devient l'incarnation dans le passage de *Rigodon* mentionné, qu'il désigne les romans couronnés par ce prix ou ceux de ses fondateurs. Plusieurs articles de la *Revue des Deux Mondes* présentent en effet les frères Goncourt comme des écrivains refusant absolument le principe de la transposition :

> Ils sont pareillement dénués de toute imagination, de toutes les sortes et de tous les degrés de l’imagination. Ils n’inventent pas. La maigre affabulation de leurs livres, encore la doivent-ils à un récit qu’on leur a fait, à un épisode dont ils ont été les témoins. Ils ne se souviennent pas et ne laissent pas au temps le soin de transformer les données immédiates de la sensation. Ils ne mettent rien d’eux-mêmes dans les impressions qu’ils reçoivent de l’extérieur. Ils le savent, et non seulement ils l’avouent, mais ils s’en vantent.[247]

Céline paraît donc reprocher à ses contemporains de donner par l'intermédiaire de la photographie

[244] *Entretiens avec le professeur Y*, p. 502.
[245] Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, *op. cit.*, p. 16.
[246] *Lettres*, p. 1457.
[247] Doumic, René, « Revue littéraire – M. René de Goncourt », *Revue des Deux Mondes*, juillet-août 1896, p. 939.

un prolongement moderne au regrettable projet qu'un autre article publié dans la *Revue des Deux Mondes* prête aux frères Goncourt : « Les Goncourt se piquent de donner à leur roman "l'exactitude des sciences exactes et la vérité de l'histoire." Est-ce là un bel idéal ? Sans doute ! Mais l'idéal du roman ? Pas du tout ![248] »

b) Déchéance de la psychologie

S'il est urgent de rompre avec certaines conceptions de la littérature héritées du XIXe siècle, c'est donc parce que, selon Céline, « le rôle documentaire, et même psychologique du roman est terminé[249] ». Cette formule est importante : elle indique que si l'écrivain revendique l'héritage de Ribot et peut le mettre à profit pour contester la valeur de la photographie, il entend néanmoins se démarquer fermement du modèle que constitue le roman psychologique, qui apparaît à son tour comme une forme littéraire dépassée. Comme il le faisait dans les pamphlets, Céline oppose ainsi dans un passage particulièrement misogyne des *Entretiens avec le professeur Y* la littérature qui examine les sentiments à celle qui se nourrit de l'émotion :

> c'est un peu précieux l'émotion, monsieur !… je vous le répète !… plus précieux autrement que le cœur ! d'ailleurs pas du tout le même travail ! Corinne travaillait la belle âme !… le cœur ! ça se met en période « la belle âme », comme les règles… c'est du cul la « belle âme » n'est-ce pas ? affaire de cul ! l'émotion vient du trognon de l'être, pas tant des burnes, ni des ovaires…[250]

Cette attaque semble devoir beaucoup à un article de Ferdinand Brunetière, qui attribue en 1890 à Madame de Staël, auteure de *Corinne ou l'Italie*, le mérite d'avoir fait entrer dans le roman « ce genre d'observations, moins générales et plus subtiles, que s'étaient réservés jusqu'alors ceux qu'on peut appeler nos *petits moralistes* : un Duclos, un Vauvenargues, un La Bruyère[251] » :

> Elle a bien senti que ce n'était pas là sa moindre ambition, et que ce ne serait point, si elle réussissait, son moindre mérite ni sa moindre originalité. « Les événements ne doivent être, dans les romans, *que l'occasion de développer les passions du cœur humain*… Les romans que l'on ne cessera jamais d'admirer… ont pour but de révéler ou de retracer une foule de sentiments dont se compose, au fond de l'âme, le bonheur ou le malheur de l'existence, *ces sentiments que l'on ne dit point parce qu'ils se trouvent liés avec nos secrets ou nos faiblesses*, et parce que les hommes passent leur vie avec les hommes, sans se confier jamais mutuellement ce qu'ils éprouvent. » Voilà pour la psychologie ; et voici pour la

[248] Beaunier, André, « Les drôles d'idées des Goncourt », *Revue des Deux Mondes*, mai-juin 1922, p. 218.
[249] « Louis-Ferdinand Céline vous parle », *op. cit.*, p. 932.
[250] *Entretiens avec le professeur Y*, p. 504.
[251] Brunetière, Ferdinand, « Revue littéraire – Les Romans de Madame de Staël », *Revue des Deux Mondes*, mai-juin 1890, p. 694.

> morale : « Observer le cœur humain, c'est montrer à chaque pas l'Influence de la morale sur la destinée. *Il n'y a qu'un secret dans la vie, c'est le bien ou le mal qu'on a fait*… [...] C'est ainsi que l'histoire de l'homme doit être représentée dans les romans, c'est ainsi que les fictions doivent nous expliquer, par nos vertus et nos sentiments, les mystères de notre sort. » Il serait difficile, je crois, d'entendre plus largement l'usage de la *morale* dans le roman ; — et de mieux définir le roman *psychologique*.
>
> Or, on remarquera qu'il n'existait point, ou à peine, avant Mme de Staël, et que Marivaux l'avait bien ébauché, mais Marivaux n'avait point fait école.[252]

Que ce soit en son nom propre ou par le biais du personnage d'Harras (« les psychologues sont ridicules, les moralistes se trompent en tout...[253] »), Céline retourne contre le roman psychologique les termes qui permettaient à Brunetière de le définir. L'écrivain tel que l'envisage Céline doit en effet se délester de ces notions superflues qui risquent de l'encombrer au moment où il s'enfonce dans son « métro émotif[254] » :

> qu'est-ce que je lui laisse à la Surface ? la plus pire drouille du cinéma !... avec les langues étrangères donc ! les traductions !... retraductions de nos pires navets ! qu'ils les emploient pour leurs « parlants » !... en plus de la psychologie ! le pataquès psychologique !... toute la chierie philosophique, toute l'horreur photographique, toute la Morgue des fesses figées, cuisses figées, nénés opérés, nez raccourcis, et les kilos de cils !...[255]

Aux côtés de l'ennemie de longue date que représente la philosophie, la photographie et la psychologie sont ici désignées comme deux des agents les plus actifs de la stagnation du roman : en éloignant la création littéraire du principe émotif que Céline met à l'origine de son renouvellement, elles la condamnent à présenter les mêmes défauts que le cinéma, ce « monstre infirme[256] » incapable de manifester la moindre vie : « le cinéma reste tout au toc, mécanique, tout froid… il a que de l'émotion en toc !… il capte pas les ondes émotives… il est infirme de l'émotion…[257] »

c) Céline et le capitaine Walser

Contre ces nouveautés de façade, Céline propose aux romanciers de s'inspirer d'un modèle des plus traditionnels : « L' "objectif " je laisse ça aux écrivains éphémères. Le vers seul est fixatif, ou le pseudo vers hélas ! tout mon possible.[258] » C'est ce « pseudo vers » susceptible de renouveler

---

[252] *ibid.*
[253] *Nord*, p. 420.
[254] *Entretiens avec le professeur Y*, p. 536.
[255] *op. cit.*, p. 538.
[256] *op. cit.*, p. 501.
[257] *ibid.*
[258] *Lettres*, p. 1076.

la prose que Céline décrit dans les *Entretiens avec le professeur Y* à l'aide d'une comparaison bien connue :

> – Vous plongez un bâton dans l'eau...
> – Un bâton dans l'eau ?
> – Oui, Colonel !...
> – De quoi il a l'air votre bâton ?
> – Je ne sais pas...
> – Il a l'air cassé votre bâton ! tordu !
> – Alors ? alors ?
> – Cassez-le vous-même, pardi ! avant de le plonger dans l'eau ! cette bonne blague ! tout le secret de l'Impressionnisme !
> – Alors ?
> – Ainsi vous corrigerez l'effet !
> – L'effet quoi ?
> – De la réfraction ! il aura l'air droit votre bâton ! vous le casserez d'abord, Colonel !... avant de le plonger dans l'eau !...
> – Je le casserai !
> – Vous lui flanquerez une rude entorse !...
> – Ah dites donc ! dites donc !
> – Ainsi de mon style émotif ! et de mes rails si ouvragés ! profilés « spécial » ![259]

L'image que Céline emploie pour se présenter comme le dernier des Impressionnistes contribue d'autant mieux à le distinguer de ceux qu'il accuse d'employer les armes de la photographie ou du cinéma qu'elle décrit un procédé confondant de simplicité. Il est donc d'autant plus surprenant de découvrir au détour d'un article de la *Revue des Deux Mondes* susceptible d'intéresser l'écrivain qu'elle apparente aussi l'invention stylistique dont il se glorifie à certaines innovations typiques de la première guerre mondiale.

Dans sa revue scientifique mensuelle, Charles Nordmann s'intéresse en août 1919 aux applications militaires de la physique dans les domaines de l'écoute sous-marine et de l'écoute souterraine. L'auteur exprime en préambule de son article des idées proches de celles qu'Yves Pagès retrouve chez Céline au sujet des rapports que la guerre et la science entretiennent, et à l'étape décisive que la première guerre mondiale représente de ce point de vue[260] : il affirme notamment que « l'action réciproque que l'art de la guerre et la physique ont de tout temps exercée l'un sur l'autre, – toute découverte nouvelle étant immédiatement appliquée à l'art militaire, – a été plus directe et plus riche pendant ces quatre dernières années qu'à aucune autre époque.[261] » Il décrit

[259] *Entretiens avec le professeur Y*, p. 546.
[260] Sur ce point, voir le chapitre « Archéologie du progrès militarisé, 1914-1918 » dans *Les Fictions du politique chez L.-F. Céline*.
[261] Nordmann, Charles, « Revue scientifique – Écoute sous-marine, écoute souterraine », *Revue des Deux Mondes*, juillet-août 1919, p. 935. L'auteur cite ici l'ouvrage d'Henri Vigneron *Les applications de la physique pendant la guerre*.

ensuite, dans une langue digne des articles du *Génitron*, une invention que n'aurait sans doute pas reniée Courtial des Pereires :

> Dans la lutte courtoise, dans la noble émulation qui a mis aux prises les savants et marins alliés à la recherche de procédés efficaces contre les sous-marins ennemis, ceux de France ne sont pas restés inférieurs à leurs camarades anglo-saxons. En particulier, des résultats excellents pour nous et fort dommageables à l'ennemi ont été obtenus au moyen de l'appareil d'écoute sous-marine, de l'hydrophone – comme dit clairement et simplement un heureux néologisme – inventé par le capitaine de corvette Walser, de la marine française. – Son principe est nettement différent de celui des appareils américains et non moins ingénieux. Je le résumerai rapidement d'après la description qu'en a donné M. Émile Vedel.
>
> La propriété utilisée dans l'appareil Walser est la réfraction que subissent les ondes sonores en passant d'un milieu dans un autre, par exemple de l'eau dans l'air, et qui est analogue à la réfraction lumineuse qui fait paraître brisé un bâton à moitié plongé dans l'eau.
>
> Les rayons lumineux en passant de l'air dans le verre subissent ainsi une réfraction, une déviation, et c'est l'utilisation de ce phénomène qui permet de concentrer ces rayons au moyen de lentilles de verre.[262]

De même que le capitaine de corvette Walser, c'est en tirant de ce phénomène physique des plus communs qu'est la réfraction une innovation de premier plan que Céline doit l'emporter sur ses concurrents : l'emploi novateur de ces propriétés pourtant connues de longue date permet en effet à l'écrivain d'échapper à l'emprise littéraire que la *Revue des Deux Mondes* et ses romans « à mourir de sottise, de suffisance et de sentiments[263] » continuent à exercer sur ses contemporains.

À mesure que l'on voit ainsi se multiplier les similitudes et les points de contact entre le projet de *jazzer* les articles de la *Revue des Deux Mondes* et celui de défendre les couleurs de « l'école Ribot », les implications esthétiques de cette filiation revendiquée se précisent. Elles se révèlent plus importantes que ne pouvait initialement le laisser supposer la contrefaçon consistant à attribuer au philosophe une citation apocryphe. En puisant dans les écrits de Ribot, Céline ne s'empare pas seulement d'un savoir démodé ou de notions désuètes qu'il brandit pour mieux affirmer la singularité de son œuvre – sans connaître l'influence, désormais bien mise en évidence par la critique, des travaux du philosophe sur les romans de Proust[264] ou sur certains des premiers textes poétiques de Michaux[265]. Il renouvelle aussi certaines de ses pratiques, auxquelles il donne un tour plus radical et une importance plus marquée. Les idées qu'il s'approprie lui permettent donc à la fois

[262] art. cit., p. 939 sq.
[263] *Lettres*, p. 829.
[264] Fraisse, Luc, « La mémoire des sensations : Proust en discussion avec une génération de philosophes », in *Eidôlon*, n° 72, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, pp. 151-167.
[265] Voir notamment le chapitre « Les commencements » dans Martin, Jean-Pierre, *Henri Michaux, Écritures de soi, expatriations*, Paris, José Corti, 1994.

de signifier la distance qu'il entend mettre entre lui et ses adversaires, et de rendre plus sensibles les traits qui distinguent ses œuvres les plus récentes de ses premiers romans. Elles le conduisent aussi à défendre toujours plus nettement l'autonomie de la littérature vis-à-vis d'autres formes artistiques ou d'autres types de discours auxquels il lui reproche de continuer à emprunter.

D/ La maladie de la création

Les écrits de Ribot peuvent également permettre de mieux comprendre l'image que Céline donne de lui-même dans ses derniers romans. L'écrivain ne s'y présente en effet pas seulement comme un homme d'un autre temps : il se dépeint également comme un malade dont le corps, malmené depuis la première guerre mondiale, menace de partir en lambeaux. Un document retrouvé par François Gibault commence à expliquer pourquoi les troubles dont souffre Céline sont plus nettement mis en scène dans les romans d'après 1944 que dans les écrits précédents, où ils jouaient pourtant un rôle déjà significatif. L'écrivain y décrit son état médical à son avocat danois, en novembre 1946 :

> *Oreille* : complètement sourd oreille gauche avec bourdonnements et sifflements intensifs *ininterrompus*. Cet état est le mien depuis 1914 lors de ma première blessure lorsque je fus projeté par un éclatement d'obus contre un arbre. Commotion cérébrale et surdité et vertiges depuis cette époque. Mais ces malaises ayant pris une grande intensité depuis deux ans et surtout mon incarcération.
> *Insomnie* : je ne dors jamais plus de six heures par nuit et par *saccades*. Je suis réveillé par des vertiges et des bruits d'oreille. Ma vie interne est *infernale*. J'ai compensé ce supplice par courage et bonne humeur toute ma vie mais en prison le même supplice se trouve *décuplé*, franchement *insupportable*.[266]

Les symptômes dont Céline souffre de longue date, et en lesquels Élie Faure voyait la manifestation de la maladie de Ménière[267], se sont aggravés pendant les mois passés à la prison de Vestre Fængsel. C'est souvent pour se poser en victime que l'écrivain les évoque. Il est cependant très remarquable qu'il leur attribue aussi, dès le premier tome de *Féerie pour une autre fois*, un rôle romanesque de la plus haute importance. Ce sont eux qui provoquent par exemple, avant même le début des bombardements, la première déformation fantastique que l'écrivain observe du paysage parisien : « vertige de Ménière ça s'appelle !... les maisons tournent ! et alors !... “Ménière ! Ménière !” les trottoirs godent !...[268] » Ses derniers romans se trouvent ainsi presque intégralement placés sous le signe de la maladie, qui apparaît à la fois comme une menace qui pèse sur lui et comme une

[266] Gibault, *Céline, 1894-1932 : Le Temps des espérances*, *op. cit.*, p. 161 sq.
[267] *op. cit.*, p. 160.
[268] *Féerie pour une autre fois I*, p. 158.

ressource dont il dispose dans la conduite de son récit. De ce point de vue, des rapports notables s'établissent de nouveau entre ses écrits et les travaux de Théodule Ribot. Les écrits du philosophe en viennent en effet parfois à ressembler à une pathologie de la création : l'invention artistique y est considérée comme une activité presque maladive dont il convient d'étudier les symptômes et de découvrir les origines possibles. Les troubles psychiques qu'ils découvrent chez certains artistes sont d'autant plus éclairants que Céline paraît emprunter à certains des cas décrits par Théodule Ribot plusieurs des traits qu'il s'attribue ou qu'il prête aux différents personnages qui l'entourent. En mettant ainsi en scène les souffrances qu'il subit autant que celles que son désir d'obtenir des résultats littéraires inédits le conduit à s'infliger, Céline finit par ressembler à ces créateurs de la Belle Époque dont Ribot ne sait plus dire si les œuvres relèvent de l'aliénation ou du génie.

1) Pathologie de la création

Le chapitre de *La psychologie des sentiments* consacré au « sentiment esthétique » établit un lien remarquable entre les dispositions artistiques dont un individu est susceptible de faire preuve et un phénomène que Théodule Ribot appelle « l'hyperexcitabilité[269] » :

> Artistes et dilettantes sont des instruments délicats qui vibrent sans cesse à tous les bruits. Ici notre triple critérium de l'activité pathologique retrouve son emploi : il y a disproportion (apparente) entre la cause et l'effet, secousse violente et prolongée, chronicité. Cet état physiologique est une déperdition continuelle ; non une combustion, mais une série d'explosions ; non une vie, mais une fièvre.[270]

Sur le plan physiologique, rien ne permet à première vue de distinguer l'artiste du malade. Dans son *Essai sur l'imagination créatrice*, ce sont particulièrement les « formes de l'invention qui n'admettent que des conceptions fantastiques, d'une étrangeté poussée à l'aigu[271] » qui intéressent le philosophe. Il considère en effet que « ces manifestations anormales de l'imagination créatrice sont du ressort de la pathologie plus que de la psychologie[272] ». Il formule à ce titre une hypothèse, puis évoque un projet qui pourrait lui permettre de la vérifier :

> Il faut admettre ici une manière de *sentir* toute spéciale, dépendant du tempérament d'abord et que beaucoup cultivent et raffinent comme une précieuse rareté. Là est la vraie source de leur invention. Sans doute pour l'affirmer pertinemment, il faudrait pouvoir établir les rapports directs de leur constitution physique et psychique et de leur œuvre ; noter même les dispositions particulières au *moment* de la création. Du

[269] Ribot, *La psychologie des sentiments*, *op. cit.*, p. 352.
[270] *ibid.*
[271] Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, *op. cit.*, p. 33.
[272] *ibid.*

> moins, il me semble clair que la nouveauté, l'étrangeté des combinaisons, par son caractère de profonde subjectivité, indique une origine émotionnelle plutôt qu'intellectuelle.[273]

Ribot esquisse ici un programme expérimental : pour affirmer avec plus de certitude le caractère pathologique de l'acte de création tel que l'accomplissent ces artistes dont la description correspond à celle que Céline pourrait donner de lui-même, il serait nécessaire de pouvoir connaître précisément les symptômes qui l'accompagnent. Or, ce sont précisément des notations de cet ordre que les dernières œuvres de Céline se plaisent à multiplier, en mettant constamment en scène avec un grand luxe de détails, comme dans ce passage de *D'un château l'autre*, les conditions dans lesquelles le travail d'écriture s'accomplit : « Je pouvais penser, moi là, même tout à fait suant et fiévreux, que ce coup de froid du quai, cet accès, durerait pas des mois… va foutre ! je secouais, ridicule, de pire en pire… ruisselais… à tordre j'étais, plein le plumard… pourtant appliqué à écrire… tant bien que mal…[274] » En intégrant au roman le journal de bord des symptômes qui en accompagnent la rédaction, l'écrivain paraît ainsi transformer en ressource romanesque la méthode d'observation souhaitée par Ribot. Ce phénomène est d'autant plus remarquable que Céline fait jouer aux souffrances qu'il décrit un rôle de premier plan dans la naissance de son récit.

a) La fièvre créatrice

La maladie décuple en effet paradoxalement les capacités créatrices de l'écrivain à mesure qu'il en subit les attaques. C'est elle qui se trouve par exemple à l'origine des visions qui permettent à Le Vigan de réaliser involontairement l'un des projets céliniens en accédant à un état dans lequel il lui est donné de « voir avec d'autres yeux[275] » : « Je le regarde bien, il est malade... je veux dire très nerveux... / "Dis Ferdine, je suis dans le rêve !... me trouble pas !... t'y seras aussi, comme moi !... Lili aussi ! Bébert aussi !... tous les quatre dans le rêve !... c'est pas beau ?"[276] » Mais la maladie n'autorise pas seulement celui qui la subit à ressembler au rêveur éveillé ; dès les premières pages de *Féerie pour une autre fois*, elle devient une force susceptible de rendre l'écrivain à la fois plus productif et plus résistant. Ce sont en effet ses souffrances que Céline envie avant tout à Marc Empième, cet auteur richissime qui « distille le songe comme une fée[277] », et sous les traits duquel on reconnaît son ami Marcel Aymé :

---

[273] *ibid.*
[274] *D'un château l'autre*, p. 145.
[275] *Nord*, p. 632.
[276] *ibid.*
[277] *Féerie pour une autre fois I*, p. 20.

> Je le jalouse un peu… pas pour ses châteaux, pour sa maladie !... Il est bien plus malade que moi et il produit comme un Homère ! Moi mes maux de tête, mes insomnies me sonnent, annihilent, lui moins il dort plus il chef-d'œuvre ! On est Sisyphes tous ! entendu ! et maudits remonteurs du roc ! Moi, il me redéboule sur le pif, le Roc ! pataquès, et Parquet ! Lui tout crevard il passe les cimes ! et à la z'une ! il envoye son roc au zénith ! comme il veut ! ces ovations des horizons ! L'Olympique du Roc ![278]

Les symptômes dont se plaint Céline contrastent initialement avec ceux qui élèvent son ami au rang de demi-dieu : là où Marc Empième trouve des ressources, Céline ne rencontre dans un premier temps que des obstacles. Ses souffrances changent cependant très rapidement de valeur : plus loin dans le même roman, la pellagre – maladie qui attaque la peau – s'empare si bien de lui qu'il finit par être soudé à la chaise de sa cellule danoise, au point que plus rien ne paraît en mesure de le désarçonner : « certains souvenirs prennent trop de forces... vous évoquez, vous savez plus, vous chancelez d'émoi !... j'ai le cul collé moi ça va !... j'oscille, je balance ! je tombe pas !...[279] » La maladie permet ainsi comiquement au narrateur de conserver cet équilibre précaire dans lequel les nécessités de son récit le contraignent à se maintenir.

La trilogie allemande lui attribue un rôle plus décisif encore dans la genèse de la chronique. Les ouvertures de *D'un château l'autre* et de *Rigodon* ont en effet pour point commun de présenter un accès de fièvre provoqué par une crise de paludisme comme l'élément déclencheur de la remémoration qui rend le récit possible. Bien qu'ils contraignent le narrateur à garder le lit, ces épisodes fiévreux ressemblent à des exercices qui lui permettent de voir ses pouvoirs se décupler : « deux ! trois ! quatre ! maintenant là je sens comme je suis fort !… comme tout le page en clinque ! pique ! grince ! houle !… la force que je déploie !…[280] » Le chroniqueur parvient ainsi progressivement à atteindre un état dans lequel il tient en sa possession la matière qui est habituellement condamnée à lui échapper : « je prends mon pouls !… la fièvre monte encore ! à 40° je rassemblerai !… le moment des idées !…[281] ». Il en vient par conséquent à appeler de ses vœux ces poussées de fièvre épuisantes : elles représentent un adjuvant de premier ordre, en particulier lorsqu'il s'agit de solliciter sa mémoire ou de la remettre en mouvement : « je suis là, je fais sursauter mon lit, tant mieux !… tout pour vous !… le rassemblement des souvenirs !… que la crise donc m'ébouillante ! me secoue les détails !… et les dates !… je veux vous égarer en rien…[282] » Cette propriété que Céline attribue à la fièvre est particulièrement notable : elle correspond

[278] *ibid.*
[279] *op. cit.*, p. 108.
[280] *D'un château l'autre*, p. 90.
[281] *op. cit.*, p. 92.
[282] *op. cit.*, p. 105.

exactement à celle que met en évidence Théodule Ribot dans son ouvrage consacré aux *Maladies de la mémoire*. Pour le philosophe, le corps est en effet bien plus susceptible de permettre à la mémoire de donner sa pleine mesure pendant ce type d'épisodes que lorsqu'il est en bonne santé : « L'excitation générale de la mémoire paraît dépendre exclusivement de causes physiologiques et en particulier de la rapidité de la circulation cérébrale. Aussi se produit-elle fréquemment dans les cas de fièvre aiguë.[283] » À ce titre, la fièvre créatrice dont Céline fait le récit ressemble à une transposition romanesque de ses crises réelles autant que de celles qu'il découvre dans certains des textes sur lesquels il s'appuie.

b) Douleurs musicales

Si les souffrances ou les affections douloureuses que le corps subit se voient attribuer un rôle décisif dans le processus de création, c'est aussi en tant qu'elles permettent aux œuvres de Céline de trouver leur ton. Elles garantissent en effet à l'écrivain cette justesse musicale qui le distingue de ses adversaires, comme dans cet épisode de *Féerie pour une autre fois* où l'une de ses voisines se lance dans un couplet qu'elle finit rapidement par massacrer :

> C'est le grand air...
>
> *Je crois rêver...*
>
> Un autre ton !... sa voix vadrouille dans l'archi-faux !... c'est vraiment atroce ! « bis ! bis ! » je crie... je siffle juste, moi !... toujours juste ! même mes propres sifflets de tête sont justes !... je peux pas supporter une note fausse !... je peux pas...[284]

Il arrive cependant que cette justesse absolue, dont ses « bruits personnels[285] » constitueraient un exemple caractéristique, lui résiste. Une séquence de *Rigodon* met ainsi en scène sur plusieurs pages la conquête d'une musicalité qui commence irrésistiblement par se dérober. Céline, qui contemple le bombardement d'Hanovre, se met à entendre une mélodie qui demeure imperceptible pour ses compagnons, et s'étonne de ce phénomène : « comment se fait-il ?... moi pourtant pas musicien... du tout... il me passe des airs... je dirais même des airs somptueux... mais musicien c'est autre chose... je saurais si j'étais...[286] » Il sent un besoin d'autant plus impérieux d'en identifier l'origine que cet air constitue la parfaite transposition du feu d'artifice destructeur auquel il est en train d'assister. La

[283] Ribot, *Les maladies de la mémoire*, *op. cit.*, p. 140.
[284] *Féerie pour une autre fois II*, p. 397.
[285] *op. cit.*, p. 380.
[286] *Rigodon*, p. 825.

source de cette mélodie aussi insaisissable qu'obsédante finit cependant par être découverte : c'est depuis le choc qui lui a violemment ouvert le crâne à l'occasion d'une explosion que Céline est possédé par ce tyrannique impératif de musicalité : « avant que cette brique m'atteigne, m'ébranle, je n'avais pas de soucis, je me laissais bourdonner, tranquille, fuser sans ordre ni façon, trombonner n'importe comment, je me cherchais pas de musique... mais là, bon gré mal gré il me la faut !... je dirais même, une mélodie...[287] » Ce n'est cependant qu'à Meudon, en pleine écriture de son roman, que Céline finit par réussir à fixer en tapotant sur un piano cette mélodie qu'il appelle son « décor sonore[288] » et qui lui a si longtemps échappé :

> ça y est !... presque juste, oui !... oui !... le *la* d'un clavier comme il est... j'y suis !... aucun prodige ! vous vous maltraitez la tête pendant vingt ans, du diable si vous trouvez pas !... si borné, si peu mélodieux que vous soyez !... je redescends, j'ai les quatre notes... *sol dièze ! sol ! la dièze !... si !* Retenez !... j'aurais dû les avoir là-bas.[289]

La valeur de cet épisode s'éclaire lorsqu'on le rapproche de la description que Théodule Ribot propose de ce qu'il appelle « l'imagination musicale » dans son *Essai sur l'imagination créatrice*. Le psychologue présente ce type spécifique d'imagination à l'aide de l'un des termes clés de l'esthétique célinienne :

> Ce qui fait le mieux pénétrer dans la psychologie de cette forme d'imagination, c'est la transposition naturelle qui s'opère chez les musiciens. Elle consiste en ceci : une impression extérieure ou intérieure, un événement quelconque, même une idée métaphysique, subissent une métamorphose d'une nature déterminée que les exemples suivants feront mieux comprendre que tout commentaire.[290]

Ces exemples que le philosophe annonce sont puisés dans les biographies de plusieurs compositeurs. Il en livre une interprétation synthétique : « En résumé, les évènements traversent le cerveau du compositeur, l'ébranlent et sortent transformés en une construction musicale.[291] » C'est à ce processus de création métaphorique que la séquence de *Rigodon* donne une force toute littérale : les bombardements dans lesquels Céline se trouve pris finissent par le frapper au « cerveau[292] » à l'occasion d'un choc violent qui déclenche et rend possible la transposition des évènements. Cette commotion n'a d'ailleurs pas uniquement des vertus musicales ; elle fait plus largement subir au

[287] *op. cit.*, p. 828.
[288] *op. cit.*, p. 829.
[289] *ibid.*
[290] Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, *op. cit.*, p. 179 sq.
[291] *op. cit.*, p. 181
[292] *Rigodon*, p. 824.

paysage que Céline observe une déformation qui l'élève au rang de véritable œuvre d'art :

> résumons : ce coup de brique m'a pas arrangé... soit ! mais nullement déprimé... du tout... je dirais même, au contraire !... porté à une certaine gaieté !... un peu spéciale... ainsi les chaumières me semblent devenues assez artiste... des deux côtés du paysage.... je dirais elles font tableau, elles penchent et gondolent... surtout les cheminées... c'est une vision, c'est un style...[293]

À mesure que sa santé s'altère et que sa lucidité s'amenuise, l'écrivain parvient ainsi à s'approcher de son idéal littéraire.

La condition du créateur se rapproche donc aussi nettement de celle du malade dans les derniers romans de Céline que dans les travaux de Ribot, et nombre de phénomènes étudiés par le philosophe semblent trouver un équivalent romanesque sous la plume de l'écrivain. Les ouvrages de Ribot ne constituent cependant pas seulement un simple répertoire d'exemples : à la suite du philosophe, Céline attribue à la maladie des propriétés créatrices sans équivalent qui donnent à ses récits certaines de leurs caractéristiques formelles les plus notables – en les conduisant notamment à accorder aux circonstances de l'écriture un rôle qu'elles ne possédaient pas aussi nettement dans ses premiers romans. Ces descriptions qui se multiplient font de l'écrivain un cas d'autant plus intéressant que certains de ces symptômes qui s'accumulent l'apparentent aux exemples que Ribot étudie lorsqu'il essaie de préciser les rapports susceptibles de s'établir entre les troubles psychiques et le génie.

2) Le créateur et l'aliéné

La psychologie de la Belle Époque examine très fréquemment les liens susceptibles de faire du génie une forme particulière de la folie. Après avoir rappelé que « la psychologie et la psychiatrie scientifiques du XIXe siècle ont introduit la question du génie dans le champ de leurs recherches bien avant que Freud, né en 1856, s'intéressât aux possibilités d'application de la psychanalyse au champ de la littérature[294] », Isabelle Blondiaux montre dans son ouvrage *Céline, Portrait de l'artiste en psychiatre* comment la reprise par Théophile Gautier des travaux du psychiatre Moreau de Tours ou les exemples que constituent certaines des œuvres de Balzac et de Zola indiquent que « l'interrogation sur l'existence d'un lien entre créativité et folie procède [...] d'une double problématique, médicale mais aussi littéraire (et philosophique), héritée du XIXe

[293] *op. cit.*, p. 832.
[294] Blondiaux, *Céline, Portrait de l'artiste en psychiatre*, *op. cit.*, p. 13.

siècle.[295] » Ces questions ont certes survécu aux auteurs qui les ont initialement soulevées ; elles contribuent cependant d'autant plus à ancrer Céline dans une époque intellectuelle révolue que l'écrivain paraît directement puiser dans les écrits de Ribot certains des épisodes par lesquels il invite à voir dans l'aliéné un proche parent du créateur.

a) L'inventeur monstrueux

Chez Céline, les facultés singulières qui lui sont confiées font du créateur un être exceptionnel qui ressemble parfois à un élu : « la nature ne donne, croyez-moi, que très rarissimement la faculté inventive à un homme…[296] » Si ce privilège s'apparente ici à une faveur, il est cependant régulièrement décrit comme une malédiction. Le narrateur de *Féerie pour une autre fois II* s'exclame par exemple à propos de son ami Jules, en qui il voit le chef d'orchestre maléfique des bombardements sublimes auxquels il assiste : « Le Mal c'est pas tout le monde qui l'a ![297] » Les capacités hors du commun du créateur prennent un tour d'autant plus inquiétant que leur origine reste mystérieuse, comme le suggère ce passage des premières pages de *D'un château l'autre* dans lequel Céline interroge La Vigue à propos des visions singulières qu'il est en train d'avoir :

> « Mais dis, pourquoi je te vois, moi ?… pourquoi ?… et le bateau ?… rien est allumé sur le quai !… regarde ! »
> Un doute, tout de même…
> « Oh ça, c'est que t'es fait pour nous voir !… spécial, tu sais ! spécial !… tu comprendrais pas !… »
> C'est commode comme explication.[298]

Cette réponse évasive et insatisfaisante gagne cependant à être mise en regard avec celle autrement plus précise que Céline adresse lui-même au professeur Y lorsque ce dernier lui reproche de se montrer « grotesque de prétention[299] » : « Certes ! certes !... et alors ?... les inventeurs sont monstrueux !... tous ! surtout les petits inventeurs ![300] » L'écrivain exprime ici sous une forme plus radicale l'une des idées fondamentales formulées par Théodule Ribot dans son *Essai sur l'imagination créatrice*. L'inventeur représente en effet pour le philosophe un objet d'étude particulièrement trouble tant sa condition s'avère difficile à déterminer :

---

[295] *op. cit.*, p. 14.
[296] *Entretiens avec le professeur Y*, p. 500.
[297] *Féerie pour une autre fois II*, p. 193.
[298] *D'un château l'autre*, p. 75.
[299] *Entretiens avec le professeur Y*, p. 498.
[300] *ibid.*

> si, dans la vie ordinaire, on est souvent perplexe pour décider si un homme est sain ou aliéné, combien plus encore quand il s'agit d'un inventeur, d'un acte de la faculté créatrice, c'est-à-dire d'une tentative sur l'inconnu ! Que de novateurs ont été considérés comme aliénés, tout au moins déséquilibrés, visionnaires ![301]

Théodule Ribot revient ainsi à plusieurs reprises sur l'hypothèse d'une origine pathologique du génie, et mentionne « la fameuse formule de Moreau de Tours : "Le génie est une névrose"[302] », à laquelle il est tenté de se rallier : « il faut reconnaître que chez la plupart des hommes de génie, il se trouve tant de bizarreries, excentricités et désordres physiques de tout genre que la théorie pathologique conserve beaucoup de vraisemblance[303] ».

Sur ce point, les travaux du philosophe rejoignent ceux d'autres auteurs du XIXe siècle, parmi lesquels ceux de Cesare Lombroso. Quand le criminologue italien procède à « l'inventaire contradictoire des signes de folie diagnostiquables chez les génies et des signes de génie repérables chez les aliénés[304] », Théodule Ribot attribue à certains troubles psychiques le pouvoir de transformer les malades en inventeurs de premier plan. Les arguments qu'il expose à l'appui de cette thèse ressemblent d'ailleurs à certaines descriptions que l'on pourrait proposer de Céline et des œuvres qu'il écrit :

> N'existe-t-il pas un art franchement et délibérément pessimiste ? Et cette influence n'est pas restreinte uniquement à la création esthétique : oserait-on soutenir que l'hypocondriaque et l'aliéné atteint du délire des persécutions sont dénués d'imagination ? Leur disposition morbide est au contraire la source d'où leurs étranges inventions surgissent incessamment.[305]

La frontière entre l'aliénation et le don artistique devient ainsi particulièrement poreuse, et les cas dans lesquels la création s'apparente au délire se multiplient. Ribot met par ailleurs en lumière dans les lignes qui suivent ce passage un irrépressible désir de domination bien connu du lecteur des œuvres de Céline. Le philosophe décrit en effet la volonté d'affirmer sa supériorité sur autrui comme l'une de ces sources obscures dont le rôle créateur ne doit pas être sous-estimé :

> Enfin, cette émotion complexe qu'on nomme le *Self-feeling*, qui se réduit finalement au plaisir d'affirmer notre force et d'en ressentir l'épanouissement ou au sentiment pénible de notre puissance entravée, affaiblie, nous ramène directement aux éléments moteurs qui sont les conditions fondamentales de l'invention. Avant tout, dans ce sentiment personnel, il y a le plaisir d'être cause, c'est-à-dire créateur ;

[301] Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, *op. cit.*, p. 274.
[302] *op. cit.*, p. 118.
[303] *ibid.*
[304] Blondiaux, *op. cit.*, p. 16.
[305] Ribot, *op. cit.*, p. 29.

> et tout créateur a conscience de sa supériorité sur les non-créateurs. Si mince que soit son invention, elle lui confère une supériorité sur ceux qui n'ont rien trouvé. Quoiqu'on ait répété à satiété que la marque propre de la création est d'être désintéressée, il faut reconnaître, comme Groos l'a si justement remarqué, que l'artiste ne crée pas pour le seul plaisir de créer, mais qu'il vise aussi la maîtrise sur d'autres esprits. La création est l'extension du « self-feeling », et le plaisir qui l'accompagne est le plaisir de la victoire.[306]

Ce désir de triompher sur ceux qui se montrent incapables de créer est explicitement mis en scène dans les *Entretiens avec le professeur Y*. Céline s'y présente en inventeur « impérialiste[307] » dont les œuvres sont si brutales qu'elles finissent par priver leurs destinataires de tout esprit critique :

> A la violence !… vous êtes le magicien ? oui ?… non ? alors que votre charme opère !… certains lecteurs récalcitrent ? la trique, Colonel ! qui préfèrent le cinéma ? la trique !… qui préfèrent le chromo ? la trique !… vous êtes le maître des sortilèges… vous leur prouvez les enfermant bouclant double-tour ! vous entendez être obéi !... le langage parlé à travers l'écrit !… votre invention ! pas d'histoires ! « Pigalle-Issy » sans obstacle !… pas de considérations permises ! dans l'enchantement !... vous tolérez pas d'esprits forts ! de dialecticiens, par exemple ![308]

Ce créateur autoritaire possède ainsi plusieurs traits remarquables qui l'apparentent aux cas envisagés par Théodule Ribot. Céline, malgré l'admiration et l'amitié que Jean Dubuffet lui témoigne, met certes à distance l'art brut, dont il reproche aux œuvres de demeurer inférieures au spectacle que la destruction raisonnée peut offrir (« maintenant là quel *tutti frutti* ! de ces monticules de pavés, un... deux tramways hissés dessus, en équilibre... je vois de ces dessins soi-disant de soi-disant fous qui sont beaucoup moins astucieux...[309] »). Plusieurs épisodes qui mettent en scène les divers troubles dont souffre le personnage de Le Vigan invitent cependant à mieux apprécier les propriétés créatrices de premier ordre qu'il attribue à la folie.

b) Le cas Le Vigan

Dès son apparition sous le nom de Norbert dans les dernières pages de *Féerie pour une autre fois II*, Le Vigan se caractérise par son étrangeté : en tenue de cérémonie dans son appartement miraculeusement épargné, il n'a rien remarqué ni des bombardements de la nuit ni de l'arrivée de Céline, auquel il finit par révéler la raison mystérieuse pour laquelle il est vêtu avec tant de soin : il s'apprête à recevoir le Pape, Churchill et Roosevelt, qui doivent lui rendre visite sous

[306] *ibid.*
[307] *Entretiens avec le professeur Y*, p. 538.
[308] *op. cit.*, p. 537.
[309] *Rigodon*, p. 859.

peu. Un certain nombre d'éléments qui s'ajoutent à cette première description contribuent à faire de Le Vigan un cas clinique qui emprunte aux malades évoqués par Ribot et par Dupré. C'est notamment le cas de la crise par laquelle il est saisi dans *Nord*, alors que les cadavres du Landrat et de Nicolas viennent d'être découverts :

> La Vigue dort un peu... plutôt somnolent, absent... et là je le regarde... il recommence à loucher !... le coup que je le regarde, il crie ! il s'y met... et en allemand !...
> « *Leute ! leute !... ich bin der mörderer !... ich ! ich !* »
> Il se frappe la poitrine ! il s'accuse !...
> « Moi ! moi ! l'assassin !
> – Tais-toi voyons ! con ! t'étais avec nous ! »[310]

Cet aveu d'un crime qu'il n'a pas commis, qui vaut à La Vigue d'être immédiatement décrit au juge d'instruction comme « hystérique[311] », le rapproche très nettement du « débile adulte, le plus souvent déséquilibré[312] » que décrit Ernest Dupré dans son article consacré au témoignage. L'aliéniste y fait en effet de la tendance à « l'auto-accusation criminelle[313] » l'un des symptômes les plus notables des accès de mythomanie fréquents chez ce type de patients. Un épisode de *Féerie II* contribue quant à lui à rapprocher Nobert d'un cas évoqué par Ribot : Céline découvre dans la baignoire de son ami le corps d'une femme, dont il établit qu'elle est morte depuis quelques heures seulement. La présence de ce cadavre dans l'appartement de Norbert n'est jamais élucidée ; Céline se moque même des hypothèses que sa femme Lili et son ami Ottavio formulent à son sujet :

> – Elle est morte des bombes, tu crois ? ou elle dort ?...
> Tout ce qu'est idiot !... tout ce qui leur passe par le grelot ! ils romancent... « qu'elle regardait juste à sa fenêtre, qu'elle est tombée à la renverse !... » Lili pense que c'est une balle !... à réfléchir !... une balle d'avion !... ils brodent !... y a pas de sang, l'eau est pas teinte !... alors ? mais je réfute rien... je vais pas les instruire !... ah, là ! là !... Lili croit encore autre chose... que cette vieille s'est trouvée mal en prenant son bain ! un coup de frayeur !... bon ! bien !... « t'as raison ! t'as raison ! »... j'approuve...[314]

On peut formuler une hypothèse quant au savoir qui permet à Céline de deviner les circonstances dans lesquelles cette femme est morte tout en le conduisant à préférer les taire : la présence de ce cadavre dans l'appartement de Norbert – et celle, tout aussi mystérieuse, d'un second corps qu'il y découvre quelques instants plus tard – s'ajoute à l'amnésie dont paraît souffrir ce dernier (il ne se

[310] *Nord*, p. 658 sq.
[311] *op. cit.*, p. 659.
[312] Dupré, « Le témoignage – Étude psychologique et médico-légale », art. cit., p. 363.
[313] *ibid.*
[314] *Féerie pour une autre fois II*, p. 448 sq.

rappelle pas des bombardements de la nuit) pour en faire un personnage qui souffre de troubles très similaires à ceux dont Théodule Ribot explique dans *Les maladies de la mémoire* qu'ils sont susceptibles de suivre les crises d'épilepsie :

> L'accès est suivi d'un désordre mental qui peut se traduire aussi bien par de simples bizarreries et des actes ridicules que par des crimes. Tous ces actes ont un caractère commun que Hughlings Jackson désigne sous le nom d'*automatisme mental*. Ils ne laissent aucun souvenir, sauf dans quelques cas, où il reste quelques traces de mémoire extrêmement faibles.[315]

On peut à ce propos rappeler avec Isabelle Blondiaux que l'épilepsie est présentée dans les travaux de Lombroso comme la maladie dégénérative de laquelle se rapproche le plus le génie[316].

Or, les divers symptômes qui apparentent Le Vigan à un aliéné sont également ceux dont il tire son talent de comédien. Comme le rappelle Henri Godard, « Le Vigan s'était fait dans le cinéma français de l'entre-deux-guerres une sorte de spécialité de personnages mystiques, égarés ou hallucinés, semblables à celui que Céline lui fait jouer dans *Normance*, puis dans *Nord*[317] » ; et si Céline revient longuement dans le deuxième tome de *Féerie pour une autre fois* sur le travail par lequel Norbert se glisse dans la peau des différents personnages qu'il doit incarner à l'écran, c'est parce que ces exercices conduisent le comédien à passer par des états qui se rapprochent de celui dans lequel il se trouve lorsque l'écrivain le découvre dans son appartement :

> on était accoutumés à ses airs étranges, ses regards fixes... ses airs d'en avoir deux, trois, quatre ! c'était surtout quand il se « cherchait », qu'il se préparait un nouveau rôle, qu'il se trouvait pas !... qu'il vous en donnait mal au cœur !... il se retrouvait ! ce qu'il avait pu nous faire chier avec ses airs d'en avoir deux ! quatre ! six !... il hésitait... pendant des semaines !... vous lui parliez de n'importe quoi il vous répondait à côté !... exprès !... sans queue, ni tête !... il se cherchait !... il se retrouvait ! il allait et venait en lui-même... il se composait... recomposait... il arrêtait pas de « composer », pour un film, un autre... vous l'aviez un instant devant vous, vous lui parliez... tout d'un coup il se tapait le front ! et il foutait le camp ! « Je l'ai ! je l'ai »... qu'il s'écriait... une minute après il revenait, tout désolé, comme s'il avait perdu son père : « je l'ai perdu ! je l'ai perdu ! »... il vous embrassait dans les larmes !...
>
> Fallait bien le connaître, voilà !... les personnes qu'étaient pas prévenues, qui le rencontraient par hasard, tel quel, somnambule, déconnant, se demandaient ce qui leur arrivait ?... il leur foutait la chair de poule... question de « composer » et d'acteur, il se « composait » vraiment très fort... presque trop fort, je dirais... à un point que vous aviez peur... qu'il vous emmenait dans un autre monde... il faut avouer !... l'acteur vraiment extraordinaire... vous l'aviez vu vous dormiez plus !...

[315] Ribot, *Les maladies de la mémoire*, *op. cit.*, p. 54.
[316] Blondiaux, *Céline, Portrait de l'artiste en psychiatre*, *op. cit.*, p. 17.
[317] *Romans II*, p. 73 et n. 1.

> enfin au moins pendant trois nuits... quatre ! il vous hantait !...[318]

Ce Norbert de *Féerie pour une autre fois II* qui perd et qui retrouve indéfiniment ses personnalités d'emprunt rappelle très nettement le Raymond Depastre du même roman – ce voisin de Céline qui, au plus fort des bombardements, se lance dans une quête des plus étranges :

> « À boire, Raymond ! » c'est Raymond Depastre qui s'appelle ! qui s'interpelle ! Raymond Depastre ! il s'appelle sous moi... il est sous moi... il se cherche !... « Raymond ! Raymond ! À boire ! À boire ! » Il sait plus qu'il est lui-même !... il se demande à boire sans savoir... […] « Raymond ! Raymond ! » il me crie dans le nez...
> – Vous êtes vous-même ! vous êtes vous-même !
> Il me croit pas !... il geint atroce et il recommence.[319]

Ce personnage qui se poursuit frénétiquement lui-même paraît tout droit sorti de l'ouvrage de Ribot consacré aux *Maladies de la personnalité*. Il rappelle en effet très précisément un exemple que le philosophe emprunte à un aliéniste anglais pour montrer les formes extrêmes que peuvent parfois prendre les phénomènes d'aliénation de la personnalité : « Hack Tuke cite le cas d'un malade "qui fut pendant plusieurs années à l'hospice de Bedlam : il avait perdu son moi, c'est-à-dire le moi qui lui était familier et avait pris l'habitude de se chercher lui-même sous son lit."[320] » Le détour par le texte de Ribot permet de mieux mesurer ce qui sépare Le Vigan de Raymond Depastre dans le roman de Céline. Si la quête comique dans laquelle Raymond Depastre est lancé le rapproche de l'alcoolique autant que de l'aliéné, la poursuite presque pathologique dans laquelle Le Vigan se débat est quant à elle la source d'effets esthétiques inégalés. Le créateur authentique devient ainsi celui qui parvient à tirer un profit singulier des désordres psychiques dont il est affecté.

Le parallèle entre les ouvrages de Ribot et les romans de Céline permet à ce titre de mieux comprendre que, de même que le personnage de Jules tire une partie de son importance du fait que, « premier personnage de l'œuvre romanesque à incarner explicitement la thématique de l'artiste hystérique, il est aussi un double maléfique du narrateur[321] », le personnage de Le Vigan fait figure de modèle inquiétant : ses créations les plus admirables proviennent de la même source que les crimes dont il s'accuse ou que ceux dont on peut légitimement le soupçonner. Céline maudit certes régulièrement ses deux amis, dont les extravagances lui font perdre patience et suscitent son agacement :

---

[318] *Féerie pour une autre fois II*, p. 441 sq.
[319] *op. cit.*, p. 320.
[320] Ribot, Théodule, *Les maladies de la personnalité*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 148.
[321] Blondiaux, *Céline, Portrait de l'artiste en psychiatre*, *op. cit.*, p. 272.

> – Norbert ! eh Norbert, t'attends quoi !
> Il s'en fout de ce que je l'appelle !... il réfléchit !... création ?... création quoi ? comme l'autre là-haut sur le moulin ! qui créait aussi !... un sacré cabot de même !
> On était gâtés comme « artistes » !... je le fais pas exprès, je vous jure !... personnellement, je suis scientifique, j'aime pas le pittoresque...[322]

La fréquentation irritante de ces deux épuisants voisins dont l'écrivain prend soin de se distinguer constitue cependant le prélude d'une transformation que les bombardements de *Féerie pour une autre fois II* viennent parachever, et dont ce fragment d'un brouillon constitue un premier témoignage : « Je commence à comprendre les gouaches à Popol *[le nom initial de Jules]* – je regarde les maisons se distendre s'écarter gonfler s'étirer *en fragments* sous les rafales – *je deviens artiste* –[323] ».

3) Une recréation maladive de soi

Cette transformation est d'autant plus périlleuse que la guerre fait peser sur nombre de personnages la menace de voir leur identité leur échapper. Les œuvres postérieures à 1944 reposent cependant sur une identification entre le narrateur et l'auteur plus explicite encore que dans les premiers romans. Elles semblent permettre à Céline de procéder à une recréation de lui-même par laquelle il lui devient possible d'échapper à ce danger. Sur ce point, l'écrivain retrouve de nouveau la façon dont la psychologie de la Belle Époque envisage ce cas étrange et fascinant que le génie représente pour elle :

> On oublie plus souvent de rappeler que la question du génie est avant tout une problématique héritée du romantisme et de Schopenhauer, problématique indissociable d'une interrogation sur l'identité de l'artiste romantique, affirmation précaire d'un Moi en proie à l'hésitation entre la déconstruction et la reconstruction de son identité.[324]

Cette tension est constante dans les derniers romans, où la conquête d'une nouvelle identité s'apparente à une forme d'auto-mutilation sans laquelle l'œuvre semble condamnée à demeurer lettre morte. Bien que Céline se déclare dans sa correspondance « créateur et non destructeur de tempérament[325] », les inquiétantes métamorphoses dont ses récits sont le lieu rappellent celles qui conduisent Théodule Ribot à formuler dans son *Essai sur l'imagination créatrice* une question à

[322] *Féerie pour une autre fois II*, p. 447.
[323] « Première esquisse de “Féerie pour une autre fois” et autres fragments tirés des “Carnets de prison” », *Romans IV*, p. 589.
[324] Blondiaux, *Céline, Portrait de l'artiste en psychiatre*, *op. cit.*, p. 13.
[325] *Lettres*, p. 1309.

laquelle il ne parvient pas à apporter de réponse définitive : « Entre l'obsession de l'inventeur et l'obsession du malade qui le plus souvent détruit au lieu de créer, où est la différence ?[326] »

a) L'identité en crise

Céline et ses compagnons se trouvent confrontés dans *Nord* à un problème récurrent : les papiers d'identité qu'ils possèdent ne permettent jamais aux autorités allemandes de les identifier. Comme en témoigne le passage qui inaugure ce thème souvent repris par la suite, plus les documents prolifèrent, moins ils parviennent à garantir cet état civil qu'ils sont pourtant supposés permettre de certifier :

> moi-même, je regarde ce que je trimballe comme « pièces », certificats, livrets... passé certain âge, c'est horrible ! à bien vous écœurer de la vie... ce que vous avez récolté comme extraits, polycopies, baptême, contributions... en triple, double !... un autre gratte-papier surgit... lui, pour nos photos... on a !... surtout La Vigue !... les meilleures de son dernier film... le bureaucrate nous dévisage... il compare nos tronches... pas content du tout ! non !... ça, pas vous ?... jamais !... ni moi, ni Lili, ni La Vigue !... pas ressemblants !... on sait un petit peu que c'est bien nous ! quand même ! pas d'autres !
> *« Ach !... nein !... nein ! »*[327]

Cette banqueroute de l'identification trouve dans la guerre un premier facteur d'explication : les conflits contribuent en effet à accélérer la transformation physique de ceux qui les subissent, comme le constate le narrateur après qu'il a de nouveau été photographié :

> Lili, moi, La Vigue, on a changé de tronches !... le flic de la *Polizei* a raison... je m'occupe pas beaucoup de ma figure, mais là vraiment de quoi s'amuser !... des yeux, des calots qui ressortent ; presque du « Basedow » … et plus de joues du tout !... des bouches flasques, comme de noyés... tous les trois !... on est vraiment devenus horribles... trois monstres... pas niable !... comment on est passés monstres ?... comme pour les cannes, là d'un seul coup...[328]

De même que l'aliénation et la maladie, ces métamorphoses brutales et ininterrompues que provoque la guerre se voient attribuer une valeur ambiguë : elles s'apparentent certes à une mort anticipée (« Nous n'existons plus mon cher professeur !... votre police ne nous trouve pas nous-mêmes ! méconnaissables !... nos photos fausses !...[329] ») ; elles représentent cependant aussi un progrès sur le plan esthétique, comme en témoigne l'incompréhension dont le logeur de Céline fait

[326] Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, *op. cit.*, p. 73.
[327] *Nord*, p. 335.
[328] *op. cit.*, p. 348.
[329] *op. cit.*, p. 371.

preuve devant les photos que lui tend ce dernier : « il les prend, il les retourne, face et verso... têtes en bas, il trouve rien... on est devenus des Picasso... notre cas est vraiment assez grave...[330] » La perte d'identité apparaît ainsi comme un phénomène ambivalent, qui sépare le narrateur de lui-même et de son humanité tout en contribuant à l'élever au rang d'œuvre d'art.

Des crises similaires se multiplient dans les derniers romans : il arrive en effet régulièrement que des personnages y changent brutalement d'identité. Ces métamorphoses ne sont d'ailleurs pas toujours des conséquences de la guerre : l'exemple le plus notable de ce phénomène intervient ainsi dans les *Entretiens avec le professeur Y*, lorsque l'interlocuteur de Céline en vient à lui révéler de manière inattendue son véritable nom :

> – Et vous trouvez très amusant décidément de m'appeler : professeur ?
> – Non !... Non !... Non !... mais on m'avait dit !... Paulhan m'avait dit !...
> – Mais c'est stupide ! Voyons ! absolument faux !... vraiment, voilà une plaisanterie !... je m'appelle colonel Réséda !... pas du tout professeur Y ! grotesque ! grotesque ![331]

Ce personnage éponyme qui cesse d'en être un au beau milieu du récit résume bien ce que la question de l'identité comporte de problématique dans les derniers textes de Céline, où les personnages semblent toujours susceptibles de se dédoubler. De ce point de vue, l'écrivain rejoint Théodule Ribot, qui annonce dès l'ouverture de son livre consacré aux *Maladies de la personnalité* que l'unité du moi représente une illusion que les psychologues contribuent trop souvent à propager :

> Dans le langage psychologique, on entend généralement par « personne » l'individu qui a une conscience claire de lui-même et agit en conséquence : c'est la forme la plus haute de l'individualité. Pour expliquer ce caractère qu'elle réserve exclusivement à l'homme, la psychologie métaphysique se contente de supposer un moi parfaitement un, simple et identique. Malheureusement ce n'est là qu'une fausse clarté et un semblant de solution.[332]

Les circonstances propres à la guerre s'ajoutent ainsi chez Céline aux observations effectuées par Ribot pour transformer Paris en une ville dans laquelle il n'est peut-être plus une seule personne en l'identité de laquelle il soit encore possible d'avoir foi :

---

[330] *op. cit.*, p. 349.
[331] *Entretiens avec le professeur Y*, p. 509.
[332] Ribot, *Les maladies de la personnalité*, *op. cit.*, p. 1.

> vous savez n'est-ce pas aux débâcles tout le monde fauche les papiers de tout le monde... vous laissez votre acte de naissance sur une table, une chaise, vous le retrouvez plus !... c'est un autre branquignol quelque part qui existe pour vous, devenu vous... d'où je vous écris, là de mon local, Bellevue, en perspective, je vois bien au moins cent mille maisons, un million de fenêtres... combien de gens là-dedans, hypocrites, ont des papiers pas à eux ?... sont autres qu'on ne croit ?... qu'ont pris d'autres vies, d'autres lieux de naissance ?... qui mourront pas eux ? mettez encore quatre, cinq débâcles, et une vraiment belle, atomique, tout le monde se sera fauché les papiers, personne sera plus soi... vous aurez quinze... vingt-cinq Destouches, docteurs en médecine... jaunes... rouges... franc-comtois... berbères... les vraies sérieuses transmigrations, décisives, intimes, s'opèrent par la fauche des papiers, et si possible, transfert parfait, le vol suivi d'assassinat, qu'il ne reste rien de l'individu, le dépeçage de l'« authentique » !... silence !... combien de silences dans tous ces étages ?... des armées de faux fafs... jusqu'au Sacré-Coeur, toute la perspective... vous iriez : *toc ! toc !*... aux mille portes...
> « Vous êtes bien vous-même ? »
> Comme si vous alliez au Louvre relever les « pas vrais »... espièglerie !...[333]

En démasquant le caractère factice et transitoire de toute identité, ces substitutions hyperboliques et ces transferts sans fin invitent l'écrivain à se créer un état civil d'un genre nouveau, susceptible de mieux le distinguer de ces innombrables usurpateurs qu'il accuse de vouloir se faire passer pour lui.

b) Pascal au pont de Neuilly ou la naissance du génie

La fiction offre en effet à l'écrivain la possibilité d'une seconde naissance. C'est à un spectacle de cet ordre que Céline fait assister son interlocuteur des *Entretiens avec le professeur Y* lorsqu'il lui fait le récit des circonstances dans lesquelles s'est produit ce qu'il appelle « la révélation de [s]on génie[334] ». Dans ces pages qui gagnent de nouveau à être lues à l'aune de divers articles publiés dans la *Revue des Deux* Mondes, Céline se compare à un autre écrivain de premier ordre, victime d'un accident qui l'aurait transformé :

> – Voilà !… Blaise Pascal !… vous vous souvenez de Blaise Pascal ?…
> – Oui !… oui !
> – La révélation qu'il a eue sur le Pont de Neuilly?… ses chevaux emballés ?… son carrosse versé ?… une roue emportée ?… qu'il a bien failli boire la goutte ?[335]

Cet épisode fondateur est évoqué dans plusieurs articles que le critique littéraire Victor Giraud consacre à Pascal dans la première décennie du XXe siècle ; mais chaque fois que l'auteur le mentionne, c'est pour mieux en contester l'authenticité. C'est le cas par exemple dans cette note que l'on rencontre au bas d'une page de son étude intitulée « L'Évolution religieuse de Pascal » :

[333] *Nord*, p. 396 sq.
[334] *Entretiens avec le professeur Y*, p. 535.
[335] *ibid.*

> C'est à dessein qu'à l'exemple de M. Boutroux, dans son très beau livre sur Pascal, je ne fais pas entrer en ligne de compte, parmi les circonstances préparatoires ou explicatives de la seconde conversion, le trop célèbre accident du pont de Neuilly. J'estime, en effet, et j'ai essayé de montrer dans mes *Études d'histoire morale sur Blaise Pascal* (Hachette, 1910), que cette anecdote qui repose sur un témoignage *unique, anonyme*, assez peu précis d'ailleurs et de quatrième ou de cinquième main, n'est guère qu'une légende, à peine moins établie que celle de « l'abîme à gauche » chère aux Encyclopédistes. Quand d'ailleurs elle serait prouvée et historiquement rapportée à cette date, elle serait un accident tout à fait négligeable dans l'histoire morale de Pascal.[336]

Cet accident controuvé occupe pourtant une place de choix dans la version expéditive que Céline en propose. L'écrivain privilégie ainsi une nouvelle fois la légende à l'histoire, d'une manière que le texte exhibe presque lorsqu'il accorde à ce fameux *abîme à gauche* une importance qui n'a d'égal que la désinvolture manifeste avec laquelle il est évoqué :

> « Celui des *Pensées* ?
> – Exactement ! exactement, colonel ! celui qui voyait plus qu'un gouffre ! toujours un gouffre !… depuis ce jour-là !… du coup, de la frayeur !… le gouffre à sa droite !
> – Oui, à sa droite ! »
> Il répétait tous mes mots…
> « Allez pisser, colonel !
> – Oh non ! oh non ! non !
> – Bon ! comme vous voulez ! le gouffre à sa droite !
> – À sa droite !
> – Et puis en l'air, colonel ! en l'air après ! *Les espaces infinis m'effraient !* de Pascal aussi, colonel ! une sacrée pensée de Pascal !… vous vous souvenez ?[337]
> – Oui ! oui ! oui !
> – Ça y avait transformé la vie ce terrible accident du pont !… de fond en comble ! libéré le génie ! son génie !
> – Ah ?
> – Oui, colonel !… moi ! regardez-moi, colonel ! je suis un type dans le genre de Pascal…
> – Pas possible ?
> – Si ! si !… je vous le dis !… nom de Dieu ! regardez-moi ! »[338]

Cette filiation vivement revendiquée acquiert une valeur plus décisive encore quelques paragraphes plus loin. Céline explique en effet que c'est une aventure similaire à celle qu'il prête à Pascal qui lui a permis de libérer les forces créatrices qui n'existaient jusqu'alors chez lui qu'à l'état latent :

---

[336] Giraud, Victor, « L'Évolution religieuse de Pascal », in *Revue des Deux Mondes*, janvier-février 1910, p. 619.

[337] Cette « sacrée pensée » est mentionnée p. 572 dans un article de Victor Giraud qui s'intitule justement « Pascal et les "Pensées" », publié dans la *Revue des Deux Mondes* en juillet-août 1905 : « Et ceci : "Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie." Peut-on, avec moins de mots, plus fortement exprimer l'épouvantement et l'abandon de l'homme qui cherche Dieu dans "tout l'univers muet" et qui ne l'y trouve pas ? » Une note du même article fait allusion, quelques pages plus tôt, au « légendaire accident du pont de Neuilly » (p. 559).

[338] *Entretiens avec le professeur Y*, p. 534.

> retenez au moins bien ceci : le fait historique, colonel !… toute la valeur de l'interviouve !… qu'on ait pas travaillé pour rien ! j'ai éprouvé moi aussi !… exactement !… ou à peu près… le même effroi que Pascal !… le sentiment du gouffre !… mais moi c'est pas au pont de Neuilly… non ! ça m'est arrivé au métro… devant les escaliers du métro… du Nord-Sud !… vous entendez Colonel ? … du Nord-Sud !… la révélation de mon génie, je la dois à la station *Pigalle* !…
> – Comment ?… comment ?…[339]

Le long parallèle avec Pascal constitue à ce titre un exemple très remarquable de la façon dont Céline fait de la construction d'une biographie imaginaire une étape décisive de sa transformation en créateur authentique. L'invention de cette identité fictive sur laquelle repose la transposition célinienne devient ainsi l'une des conditions indispensables à l'avènement d'une œuvre littéraire digne de ce nom.

c) L'auto-destruction lyrique

De ce point de vue, il n'est sans doute pas nécessaire de revenir en détail sur la biographie fallacieuse que la fiction permet à Céline de s'inventer depuis 1932 pour rappeler que ses derniers romans s'inscrivent dans la continuité de ses ouvrages précédents. Il est peut-être plus intéressant de noter que, comme l'indique Anne Henry en le comparant au Bardamu de *Voyage au bout de la nuit*, le narrateur de ces œuvres est un personnage « dont la fonction expérimentale s'est comme durcie[340] ». La recréation de soi joue en effet dans ces textes un rôle encore plus notable, comme l'indique ce passage du premier tome de *Féerie pour une autre fois* dans lequel Jules, qui possède pour la peinture des dons qui manquent à Céline, lui explique ce qui les différencie l'un de l'autre : « – Je me mire, je me vois, toi tu te vois rien ! Je me vois immense !... puis minuscule !... petit pois je me vois !... la preuve que le vrai artiste se crée !... toi t'es blatte, la blatte ça se voit que blatte !... Je me recréerai mon ami !...[341] » C'est bien sa capacité à se métamorphoser indéfiniment qui confère indiscutablement à Jules sa qualité d'artiste. Cependant, de nombreux passages qui décrivent le processus par lequel ces changements d'identité adviennent le présentent comme si douloureux que la condition de créateur ne semble pas avoir grand-chose d'enviable. Comme le suggèrent ces lignes tirées de l'incipit des *Entretiens avec le professeur Y*, seul celui qui les observe de loin paraît pouvoir s'émerveiller des souffrances au prix desquelles le créateur authentique donne naissance à son œuvre :

---

339 *op. cit.*, p. 535.
340 Henry, *Céline écrivain*, *op. cit.*, p. 95.
341 *Féerie pour une autre fois I*, p. 131.

> D'ailleurs toute personne de condition (privilégiée, gavée de dividendes) vous affirmera comme une vérité sur laquelle il n'y a pas à revenir, et sans y mettre aucune malice : *que la seule misère libère le génie... qu'il convient que l'artiste souffre !... et pas qu'un peu !... et tant et plus !... puisqu'il n'enfante que dans la douleur !... et que la Douleur est son maître !...* (M. Socle)...[342]

La mise à distance de l'éloge paradoxal de la douleur auquel se livre dans son poème « La Nuit d'octobre » Alfred de Musset (ce « M. Socle » dont Henri Godard explique le nouveau patronyme par le fait qu'une statue sur socle le représentant s'élève place du Théâtre-Français[343]) est d'autant plus remarquable qu'on peut la soupçonner d'être suggérée à Céline par un article de la *Revue des Deux Mondes* consacré en 1898 aux « Suicides par misère à Paris » :

> Les moralistes, les poètes, ont vanté l'utilité de la douleur. La douleur, disent-ils, élève l'âme, purifie le cœur, réchauffe le talent :
>
> L'homme est un apprenti, la douleur est son maître,
> Et nul ne se connaît tant qu'il n'a pas souffert…
>
> Tout cela est vrai, quand l'homme a assez de force pour supporter la douleur, mais s'il ne l'a pas, il peut devenir fou de douleur ou alcoolique par besoin de s'étourdir.[344]

Contre les moralistes et les poètes mentionnés dans ce passage, et contre les écrivains bénéficiant « d'une rente d'un très grand Parti[345] » qui s'extasient dans les *Entretiens* à la pensée des souffrances de l'artiste, Céline décrit le créateur comme un être avili et repoussant condamné à une perpétuelle auto-mutilation. Le portrait qu'il esquisse de Jules dans une première version de *Féerie pour une autre fois* le conduit ainsi à formuler cette loi cruelle : « Le créateur c'est un infect, faut le voir de loin, pas de près. Toujours envers contre tout. C'est un embryon de lui-même, il est en morceaux perpétuel, toujours en train de se redéchirer, de se recoller, de se refaire du mal, jamais fini.[346] »

Cette destruction maladive de soi par laquelle un être continuellement en gestation cherche vainement à trouver sa forme définitive est cependant présentée par Céline comme indispensable à l'obtention des effets littéraires qu'il recherche. On voit en effet l'écrivain affirmer dans *Nord* que si « tout moimoïsme est haïssable[347] », « tout de même, de temps en temps, à titre expérimental, un

---

342 *Entretiens avec le professeur Y*, p. 492.
343 *Romans IV*, p. 492 et n. 3.
344 Proal, Louis, « Les suicides par misère à Paris », *Revue des Deux Mondes*, mai-juin 1898, p. 138 sq.
345 *Entretiens avec le professeur Y*, p. 492.
346 « Première esquisse de "Féerie pour une autre fois" et autres fragments tirés des "Carnets de prison" », *op. cit.*, p. 641.
347 *Nord*, p. 458.

certain moi est nécessaire[348] ». Cette idée a déjà été exposée sous une forme plus développée quelques années plus tôt dans un passage des *Entretiens avec le professeur Y*. Céline y est exposé aux critiques de son interlocuteur, qui lui conteste vertement le titre d'inventeur qu'il s'est arrogé plus haut dans le texte :

> votre invention !... vous y tenez à votre invention, hein ! c'est votre « je » partout, votre invention !... la belle astuce !... le « je » perpétuel ! les autres sont un peu plus modestes !
> – Oh ! colonel, oh ! colonel !... moi, la modestie en personne ! mon « je » est pas osé du tout ! je ne le présente qu'avec un soin !... mille prudences !... je le recouvre toujours entièrement, très précautionneusement de merde !
> – C'est joli ! vous pouvez être fier ! à quoi vous sert alors ce « je » ?... ce « je » complètement fétide ?
> – La loi du genre ! pas de lyrisme sans « je », colonel ! Notez, je vous prie, colonel !... la Loi du lyrisme !
> – Sacrée loi ![349]

Céline expose ici clairement la fonction qu'il attribue à l'alter ego expérimental que ses livres lui permettent de s'inventer : il doit garantir leur valeur littéraire, en leur permettant d'atteindre ce sommet esthétique que constitue l'expression de l'émotion. Mais cet impératif s'avère aussi répugnant que périlleux : le « “Je” à la merde et “détaché”[350] » que le roman nécessite représente une telle dégradation que l'écriture devient une forme d'auto-mutilation :

> si vous êtes artiste à salons, pour salons, pour patronages, pour Cellules, pour Ambassades, pour Cinémas, vous vous présentez comment ?... en habit, pardi !... en bel uniforme !... c'est entendu ! en chromo !... il le faut !... mais si vous être coté : lyrique ?... né lyrique ?... réellement lyrique !... alors, ça va plus !... y a plus de costumes pour votre nature !... nerfs à vif, qu'il faut vous lancer, vous présenter !... vos nerfs à vif !... les vôtres !... pas les nerfs d'autrui !... oh, là, non ! bien les vôtres !... plus qu'à poil !... à vif !... plus que « tout nu » !... et tout votre « je » en avant !... hardi !... pas de tricheries ![351]

Le lyrisme exige ainsi du créateur une forme de destruction expérimentale de soi qui apparente l'écriture à ces « zones mitoyennes qui flottent indécises entre la maladie et la santé[352] » auxquelles s'intéresse Ribot dans sa *Psychologie des sentiments*.

Le parallèle avec ces cas dans lesquels « la distinction du sain et du morbide est souvent très

---

348 *ibid.*
349 *Entretiens avec le professeur Y*, p. 518 sq.
350 *op. cit.*, p. 519.
351 *op. cit.*, p. 520.
352 Ribot, *La psychologie des sentiments*, *op. cit.*, p. 63.

malaisée[353] » paraît d'autant plus éclairant que le créateur célinien ne peut prétendre donner sa pleine mesure littéraire aussi longtemps qu'il se refuse à hâter sa propre mort. La perte d'identité subie dans *Nord* constitue en effet une expérience fondatrice : elle occasionne un étrange dédoublement dont l'écrivain explique qu'il lui est progressivement devenu familier :

> j'étais pas encore habitué à être identique et moi-même et cependant méconnaissable... plus tard je m'y suis fait, très bien fait, promener un double, un espèce de mort, un mort avec cannes et soucis... un méchant qui vous abatterait, ferait que vous renvoyer au cimetière d'où vous n'auriez pas dû sortir...[354]

C'est la présence à ses côtés de cet alter ego inquiétant et tyrannique qui permet paradoxalement à l'écrivain de l'emporter sur ses rivaux. Dans un passage d'un brouillon de *Féerie pour une autre fois* où il en vient à apostropher son « cher Caron[355] », Céline reproche en effet à ces derniers de faire preuve d'une couardise coupable :

> Tu peux le voir, j'arrive à toi par le chemin le plus rude, celui que fuient les hommes <avec *[un mot illisible]* horreur> au prix de n'importe quelle *[interrompu]* <et *surtout* les artistes, si jouisseurs, si tringleurs, si féminins, si tricheurs>, celui de toutes les avanies, de toutes les <humiliations> souffrances, de toutes les horribles <terribles> injustices, le chemin des vaincus –[356]

La valeur artistique accordée à cette proximité toujours croissante avec la mort devient plus explicite encore dans les *Entretiens avec le professeur Y*. Céline y décrit à l'aide d'une formule singulière le tribut dont il doit s'acquitter s'il veut pouvoir donner naissance au genre « lyrique drôle[357] » dont il a fait quelques lignes plus tôt son idéal littéraire :

> – Prenez note ! prenez encore note ! Vous relirez tout ça plus tard... *il faut être plus qu'un petit peu mort pour être vraiment rigolo !* Voilà ! il faut qu'on vous ait *détaché*.
> – Voyez ça ! voyez ça !...
> – C'est tout vu !
> – Et les autres alors ? les autres ?
> – Ils trichent !... ils font semblant d'être détachés, ils sont pas...[358]

L'écrivain se trouve ainsi condamné à accélérer son propre dépérissement s'il veut réussir à atteindre les buts littéraires qu'il s'est fixé. Les efforts exigés par cette recréation de lui-même à laquelle son

---

[353] *ibid.*
[354] *Nord*, p. 349.
[355] « Première esquisse de “Féerie pour une autre fois” et autres fragments tirés des “Carnets de prison” », *op. cit.*, p. 595.
[356] *ibid.*
[357] *Entretiens avec le professeur Y*, p. 519.
[358] *ibid.*

œuvre doit lui permettre de procéder l'acheminent implacablement vers sa mort, tant « le lyrisme tue l'écrivain, par les artères, par les nerfs, et par l'hostilité du monde...[359] » Le créateur ressemble de ce point de vue à ces animaux dont Théodule Ribot explique dans le chapitre de *La psychologie des sentiments* consacré aux « Plaisirs et douleurs morbides » qu'ils sont animés par un principe qui les fait inexorablement courir à leur propre perte :

> Les évolutionnistes ont émis cette hypothèse qu'il a dû exister des animaux ainsi conformés que chez eux le plaisir était lié aux actions destructrices, la douleur aux actions utiles et que, comme tout animal cherche le plaisir et fuit la douleur, ils ont dû périr en fonction de leur constitution même, puisqu'ils cherchaient ce qui détruit et fuyaient ce qui conserve. Cette supposition n'a rien de chimérique, car nous voyons des hommes trouver du plaisir à des actes qui, ils le savent très bien, les conduiront rapidement à la mort. Un être ainsi constitué est anormal, illogique ; il renferme en lui une contradiction qui le tuera.[360]

L'anormalité du créateur célinien est d'autant plus manifeste que les derniers romans ne présentent jamais l'écriture comme un plaisir. Au contraire, cette dernière apparaît toujours comme une souffrance à laquelle l'écrivain ne consent que dans la mesure où elle est l'unique moyen dont il dispose encore pour pouvoir espérer gagner l'argent qui doit lui permettre de survivre.

La posture d'écrivain anachronique que les emprunts à la *Revue des Deux Mondes* ou aux écrits de Théodule Ribot doivent lui permettre d'atteindre ne conduit donc pas Céline à échapper à la mort. Au contraire, malgré cette *sortie du temps* dont il fait l'une de leurs caractéristiques majeures, les « chefs-d'œuvre immortels[361] » dont il est l'auteur ne sont pas destinés à la vie éternelle. Céline prédit par exemple dans les *Entretiens avec le professeur Y* que même le rendu émotif dont il se glorifie « passera pardi ! comme le reste ! comme le bouton de col à bascule ![362] ». En effet, en raison de l'envie qu'il suscite inévitablement et des imitations auxquelles il ne peut que donner lieu, son style, si novateur qu'il soit, est condamné à engendrer son propre dépérissement : « cent écrivains l'ont copié, le copient, le trafiquent, démarquent, maquillent, goupillent !… tant et si bien, qu'à force… qu'à force !… mon truc passera bientôt "chromo" ! Oui, monsieur le professeur ! vous verrez ! vous verrez ! comme si j'y étais !… chromo !…[363] » Toute création, même la plus vivante, semble ainsi devoir se figer progressivement en cliché, avant de s'éteindre définitivement. C'est sur une idée similaire que s'ouvre *Rigodon*, dont le dialogue initial avec Robert Poulet entraîne, comme dans les pamphlets, la fusion raciste des questions biologiques et des

[359] *Entretiens avec le professeur Y*, p. 500.
[360] Ribot, *Psychologie des sentiments*, *op. cit.*, p. 66.
[361] *D'un château l'autre*, p. 37.
[362] *Entretiens avec le professeur Y*, p. 498.
[363] *op. cit.*, p. 506.

problèmes esthétiques :

> – Comprenez, condamné à mort ! tous les sangs des races de couleurs sont “dominants”, jaunes rouges ou parme... le sang des blancs est “dominé”... toujours les enfants des belles unions mixtes seront jaunes, noirs, rouges, jamais blancs, jamais plus blancs !... passez muscade ! avec toutes les bénédictions !
> – La civilisation chrétienne !
> – Création, Poulet ! imagination ! escroquerie ! imposture !
> – Tout de même ! création du grand.
> – Métissage ! destruction de vingt siècles, Poulet ! rien d'autre ! faite pour ! créée pour ! chaque création porte en elle-même, avec elle, avec sa naissance, sa propre fin, son assassinat ![364]

Plusieurs œuvres parmi les dernières publiées par Céline s'achèvent d'ailleurs sur une disparition similaire à celle que les dernières lignes de *Voyage au bout de la nuit* mettaient en scène. Si elle prend la forme d'une méditation mélancolique dans le premier tome de *Féerie pour une autre fois* (« la vie passe... le sang passe... il emmène...[365] »), elle apporte dans *Rigodon* une ultime réponse, aussi comique que désabusée, à des interrogations caractéristiques de la Belle Époque.

Alfred Fouillée indique en préambule de son article « Le caractère des races humaines et l'avenir de la race blanche » publié en 1894 dans la *Revue des Deux Mondes* que « la vraie lutte des races que verront les siècles à venir, peut-être même le prochain siècle, c'est, prétend-on aujourd'hui, celle des noirs et des jaunes avec les blancs, notamment de la vieille civilisation chinoise avec la nouvelle civilisation européenne[366] ». Le philosophe se fait ensuite l'écho des discours les plus alarmistes de son temps en s'appuyant notamment sur les écrits de Charles Henry Pearson, historien australien dont un ouvrage publié un an plus tôt prédit l'apogée de l'Asie et le déclin de l'Occident :

> Dès qu'une race s'abandonne, faute de stimulants à son activité indéfinie, la voilà qui cesse d'être créatrice, non seulement dans l'industrie, mais, par contre-coup, dans la science même, dans la littérature, dans les arts. Nous serons refoulés, bloqués, assiégés dans notre vieux continent ; et nous y étoufferons.[367]

Alfred Fouillée en vient ainsi à envisager, dans un avenir proche, « nos écrivains s'efforçant de plaire à la masse des lecteurs chinois[368] ». C'est une perspective du même ordre que Céline met en

---

364 *Rigodon*, p. 712.
365 *Féerie pour une autre fois I*, p. 176.
366 Fouillée, Alfred, « « Le caractère des races humaines et l'avenir de la race blanche », *Revue des Deux Mondes*, juillet-août 1894, p. 76.
367 art. cit., p. 101.
368 art. cit., p. 102.

avant pour expliquer dans *Rigodon* que le temps lui est compté s'il veut pouvoir mettre au point son dernier récit : « qu'ils me laissent penser à ma “Chronique”... j'ai du travail sérieux moi !... avant que les Chinois arrivent ! cinq, six mois...[369] » Mais ces craintes laissent place dans les dernières lignes de ce roman achevé la veille de son décès à un ultime pied-de-nez polémique par lequel la menace se trouve comiquement dégonflée :

> qu'ils viennent, qu'ils osent les Chinois, ils iront pas plus loin que Cognac ! il finira tout saoul heureux, dans les caves, le fameux péril jaune ! encore Cognac est bien loin... milliards par milliards ils auront déjà eu leur compte en passant par où vous savez... Reims... Épernay... de ces profondeurs pétillantes que plus rien existe...[370]

Si conquérants qu'ils soient, les hommes, les races auxquelles ils appartiennent et les œuvres qu'ils produisent semblent ainsi tous condamnés à retourner grotesquement au néant dont ils sont sortis, dans un mouvement similaire à celui que Céline décrivait à son ami Albert Paraz dans une lettre de 1949 : « Laisse aller les mots. Ils partent de rien ils vont vers rien.[371] »

[369] *Rigodon*, p. 725.
[370] *op. cit.*, p. 926 sq.
[371] *Lettres*, p. 1186.

CONCLUSION

Une histoire partiale de la littérature française,
ou
« Les grands adversaires des créateurs c'étaient les gens intelligents. »

Le paysage littéraire décrit par Céline dans les dernières années de sa vie paraît tout aussi anachronique que les savoirs d'un autre temps dont ses ultimes écrits se nourrissent. À l'en croire, à l'orée des années soixante, les figures de proue de la littérature française se nomment toujours Paul Bourget, Henry Bordeaux ou Georges Duhamel. Le magistère qu'exercent ces représentants du *style Deux Mondes* explique d'ailleurs le succès des *idéâs* sartriennes, qui n'en sont pour Céline qu'une modernisation de façade. Lorsqu'il consent à faire l'éloge de certains écrivains, les noms qu'il avance renvoient eux aussi invariablement à l'entre-deux-guerres : ce sont ceux d'Henri Barbusse, de Charles Ferdinand Ramuz ou de Paul Morand. Et quand il évoque ces auteurs américains dont il s'inquiète de voir les traductions pulluler, c'est toujours William Faulkner, Henry Miller ou John Dos Passos qu'il mentionne – écrivains nés, comme lui, dans les dernières années du XIXe siècle. Ainsi, plus Céline approche de la fin de sa vie, plus ses écrits et ses interventions dessinent une littérature figée, aux acteurs immuables et aux formes fossilisées. L'écrivain affecte d'ailleurs une ignorance amusée au sujet des jeunes auteurs qui proclament leur ambition de renouveler le genre romanesque. C'est le cas dans ces propos rapportés à titre posthume par la revue *Arts* en 1965 :

> La conversation dévia sur la littérature contemporaine, ce qui avait le don de le faire pouffer de bon cœur :
> – Cette fois, ça y est : il paraît qu'ils ont découvert un nouveau roman... Vous connaissez ? Je me suis laissé dire que le dernier chef-d'œuvre c'était la Robe sur le gril... ou la Robe grillée ?
> – Robbe-Grillet !
> – Oui, Robe grillée... Sans doute une histoire de sorcellerie... Doués pour les entreprises de l'ombre : marmite, manche à balai, baiser : au cul du diable, aux lépreux. Les déserts aussi, c'est leur affaire, le grand folklore occidental : désert de la fesse, de l'amour, de la vie... Sanglots, pâmoisons, douleur... Le gril, le pal, le plomb fondu, bouillant. On est pas sorti du Moyen Âge, y a erreur.[1]

Céline affiche ainsi un refus absolu de réviser la carte de la littérature française qu'il a tracée une fois pour toutes. Lorsqu'il se laisse aller à y inscrire de nouveaux sites, c'est toujours pour les réduire au rang de vestiges du passé.

[1] *CC2*, p. 204.

Une littérature pétrifiée

Ce traitement qu'il réserve à la production littéraire de son temps est d'autant plus notable que dans les mêmes années, certains des écrivains qui observent ou souhaitent accompagner les mutations du genre romanesque renouent avec son œuvre. En 1950, Nathalie Sarraute situe ainsi *Voyage au bout de la nuit* parmi « les œuvres les plus importantes de notre temps[2] ». Dans « L'Ère du soupçon », elle présente le premier roman de Céline comme un moment charnière du mouvement par lequel se sont imposés ces récits où « un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un "je" anonyme qui est tout et qui n'est rien et qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même, a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d'honneur[3] ». Cet Alain Robbe-Grillet que Céline s'amusait tant à tourner en ridicule attribue à *Voyage au bout de la nuit* une valeur très similaire dans son article de 1957, « Sur quelques notions périmées » : « Combien de lecteurs se rappellent le nom du narrateur dans *La Nausée* ou dans *L'Étranger* ? Y a-t-il là des types humains ? Ne serait-ce pas au contraire la pire absurdité que de considérer ces livres comme des études de caractère ? Et le *Voyage au bout de la nuit*, décrit-il un personnage ?[4] » En 1965, la revue *Arts* croit même distinguer dans la production littéraire récente plusieurs œuvres directement inspirées par celles de Céline : « À l'automne 1965, les Céline "nouvelle vague" se sont multipliés : *La Fortune des fous* (Denoël) de Jean Vérame ; *Le Roi des rats*, de Maurice Frot (Gallimard) ; *La Grande Marrade*, de Claude Néron (Grasset), etc. Mais n'est pas Céline qui veut... » Aucun de ces auteurs dont les romans sont jugés bien inférieurs aux siens n'est donc invité à témoigner dans le dossier intitulé « Pourquoi Céline ?... 8 écrivains répondent » que la revue lui consacre. On y retrouve en revanche Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute, mais aussi Claude Simon. Si ce dernier affirme que, « curieusement d'ailleurs, Céline, qu['il] admire, n'a exercé sur [lui] aucune influence[5] », il attribue à son œuvre une valeur poétique de tout premier plan, et l'inscrit dans une lignée prestigieuse : « l'essence de sa prosodie fait penser à cette phrase de Mallarmé : "Chaque fois qu'il y a effort vers un style, il y a versification."[6] ». Il réfléchit également à *Voyage au bout de la nuit* dans des termes qui ne sont pas sans évoquer son roman *La Route des Flandres*, paru en 1960 : « Cette œuvre, qui refuse la différenciation entre "réel" et imaginaire, contient du temps accumulé, mais aussi compressé, explosant, dans une forme et un rythme qui lui sont propres.[7] » Cependant, de lui comme des autres, Céline ne dit jamais mot. Si son décès n'intervient que

---

2 Sarraute, Nathalie, *L'Ère du soupçon, Essais sur le roman,* Paris, Gallimard, 1956, p. 62.
3 *op. cit.*, p. 61.
4 Robbe-Grillet, Alain, « Sur quelques notions périmées », *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1961, p. 27.
5 Hahn, Pierre, « Pourquoi Céline ?... 8 écrivains répondent », *Arts*, 22-28 décembre 1965, p. 13.
6 *ibid.*
7 *ibid.*

quelques mois après la publication de *La Route des Flandres*, on s'explique plus difficilement qu'il n'évoque nulle part un autre des écrivains interrogés par *Arts*, Julien Gracq, dont le refus de recevoir le prix Goncourt a pourtant reçu un fort écho en 1951, année même de son retour en France.

Il ne se montre pas plus bavard au sujet de l'intérêt qu'il suscite chez certains auteurs étrangers dont les œuvres sont traduites en français au cours de ses années meudonnaises, et que l'on peut difficilement accuser d'être des disciples de Georges Duhamel. Jack Kerouac le connaît par exemple suffisamment pour citer un passage de l' « Hommage à Zola » dans *Sur la route*, qui paraît en France en 1960 trois ans après sa publication américaine[8]. Jorge Luis Borges, dont les *Fictions* sont traduites en 1951, propose quant à lui dans les dernières lignes de « Pierre Ménard, auteur du "Quichotte" » une expérience ludique particulièrement frappante. La méthode de lecture que son narrateur suggère d'adopter n'est en effet pas sans rapport avec certaines des pratiques d'écriture que l'on a vu Céline développer :

> Ménard (peut-être sans le vouloir) a enrichi l'art figé et rudimentaire de la lecture par une technique nouvelle : la technique de l'anachronisme délibéré et des attributions erronées. Cette technique, aux applications infinies, nous invite à parcourir l'*Odyssée* comme si elle était postérieure à l'*Énéide* et le livre *Le Jardin du centaure*, de Mme Henri Bachelier, comme s'il était de Mme Henri Bachelier. Cette technique peuple d'aventures les livres les plus paisibles. Attribuer l'*Imitation de Jésus-Christ* à Louis-Ferdinand Céline ou à James Joyce, n'est-ce pas renouveler suffisamment les minces conseils spirituels de cet ouvrage ?[9]

On s'amuse de voir le nom de Céline figurer dans une de ces *Fictions* où « les citations apocryphes et les citations authentiques cohabitent comme se succèdent références authentiques et références imaginaires[10] » : le texte de Borges, publié pour la première fois en 1939, anticipe les inventions et les falsifications destinées à se multiplier dans la trilogie allemande. Il rend ainsi plus manifeste le parallèle susceptible de s'établir entre les récits céliniens des années cinquante et les *Fictions* que le public français découvre à la même époque. Si le rapport que les deux auteurs entretiennent à la littérature demeure évidemment très différent, la façon dont Céline puise dans ses lectures et met en scène ses références indique qu'il partage avec Borges – dont il ne mentionnera jamais le nom – une

---

8 Kerouac, Jack, *Sur la route*, traduit de l'anglais par Jacques Houbart, Paris, Gallimard, 1997, p. 210 sq. « La police américaine est engagée dans une guerre psychologique contre les Américains qui ne lui collent pas la frousse avec des papiers impressionnants et des menaces. C'est une police de style victorien ; elle guette derrière ses fenêtres puantes, elle enquête sur tout et n'importe quoi, et peut faire des crimes s'il n'y en a pas assez à son gré. *"Neuf lignes de crime, une d'ennui", dit Louis-Ferdinand Céline*. Dean était si furieux qu'il voulait revenir en Virginie pour descendre le flic dès qu'il aurait un pétard. » (Je souligne.)

9 Borges, Jorge Luis, *Fictions*, traduit de l'espagnol par Nestor Ibarra, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1993, p. 475.

10 Piégay-Gros, Nathalie, « L'Érudition imaginaire », *Arts et Savoirs* [En ligne], 5, 2015, § 9. URL : https://aes.revues.org/306.

certaine volonté de brouiller « la frontière entre bibliothèque réelle et bibliothèque imaginaire, entre monde réel et monde de l'invention[11] ».

Céline tait donc le rôle que lui reconnaissent certains des écrivains les plus novateurs de son temps pour mieux présenter la littérature comme un univers pétrifié. L'indifférence qu'il affiche à l'égard de ces œuvres rend plus manifeste encore la distance qu'il entend prendre avec l'esprit du temps. On la voyait déjà se creuser en observant l'évolution de ses lectures. Jusqu'en 1944, sa pratique littéraire et ses idées en matière d'esthétique se développent au contact de textes contemporains des siens, ou d'œuvres qui, comme la sienne, sont en cours d'élaboration. L'intérêt que suscitent chez lui les livres d'Élie Faure ou les articles de Charles Dullin l'incitent même à prendre l'initiative d'entrer en contact avec leurs auteurs. Jusqu'aux pamphlets, ses écrits se nourrissent de ces dialogues – en particulier lorsqu'ils virent à la confrontation, et donnent à l'écriture cet élan polémique qui anime également les contributions de médecine sociale dans lesquelles le docteur Destouches signifie à ses collègues la supériorité de son savoir. Les pamphlets constituent le point d'orgue de ces échanges belliqueux qui mettent Céline aux prises avec les évènements de son temps. Ils témoignent – pour le pire – de sa volonté d'accélérer ou d'enrayer, par l'écriture, le cours des choses. À l'inverse, ses compagnonnages postérieurs à la seconde guerre mondiale accusent une volonté de s'extraire de son présent. Dans les dernières années de sa vie, l'écrivain converse volontiers avec des morts pour mieux juger ses contemporains et leur littérature, auxquels il ne trouve plus rien de vivant. Le désintérêt qu'il revendique pour les romans récents tient également au fait qu'il élabore depuis son exil danois une histoire de la littérature française dans laquelle ni la considération dont il jouit ni les œuvres susceptibles de prolonger la sienne ne peuvent trouver leur place. Elles s'accordent en effet bien mal avec ce récit dans lequel le véritable créateur se reconnaît à l'incompréhension, à la jalousie ou à la réprobation qu'il suscite nécessairement chez ses compatriotes.

Le règne des traducteurs

Céline présente l'histoire de la littérature française comme une lutte ancestrale entre deux camps de force inégale. Un entretien de 1959 permet d'étudier une dernière fois la façon dont il invente, au gré de ses lectures, ce conflit qui met aux prises depuis des siècles les savants supposés et les créateurs authentiques. Dans ce texte connu sous le titre de « Rabelais il a raté son coup », il conteste le statut que l'on accorde selon lui trop rapidement à l'auteur de *Gargantua* : « On dit, on

[11] *ibid.*

répète partout : *« C'est le père des lettres françaises. »* Et puis il y a de l'enthousiasme, des éloges. Ça va de Victor Hugo à Balzac, à Malherbe. / Le père des lettres françaises, ah là là ! C'est pas si simple.[12] » Pour Céline, Rabelais n'a en effet jamais exercé l'influence qu'on lui reconnaît généralement. Le véritable père de la littérature française est plutôt l'un de ses contemporains, dont le nom peut paraître plus obscur, mais dont l'œuvre représente un tournant. C'est d'ailleurs aux dépens de Rabelais que son triomphe souterrain s'est accompli :

> Non, c'est pas lui qui a gagné. C'est Amyot, le traducteur de Plutarque : il a eu, dans les siècles qui suivirent, beaucoup plus de succès que Rabelais. C'est sur lui, sur sa langue, qu'on vit encore aujourd'hui. Rabelais avait voulu faire passer la langue parlée dans la langue écrite : un échec. Tandis qu'Amyot, les gens maintenant veulent encore et toujours de l'Amyot, du style académique.[13]

Un article publié dans la *Revue des Deux Mondes* par Ferdinand Brunetière reconnaît à l'œuvre d'Amyot une importance très similaire. Dans ce texte intitulé « Trois artisans de l'idéal classique au XVIe siècle », le traducteur de Plutarque se voit attribuer une place de choix : placé par Brunetière entre l'éditeur Henri Estienne et le philosophe Jean Bodin, il apparaît comme le fondateur de la littérature classique. Le directeur de la *Revue des Deux Mondes* voit en effet dans « ce traducteur plus lu, plus célébré, plus vanté que beaucoup de grands écrivains[14] » l'auteur d'une œuvre décisive, dont on retrouve la trace « tout du long de l'histoire de la littérature française[15] ». Amyot devient ainsi l'inspirateur méconnu de la tragédie classique[16], mais aussi de l'œuvre de Rousseau – jusqu'à influencer de nombreux acteurs de la Révolution Française :

> Rappelons encore que, Jean-Jacques Rousseau sera plein de Plutarque, et précisément du *Plutarque* d'Amyot, dans lequel son enfance d'autodidacte aura presque appris à lire. Si l'on retranchait de ses connaissances sur l'antiquité ce que l'auteur de l'*Émile* et du *Contrat social* en doit à Plutarque, il resterait assez peu de chose. Et ce qui est vrai de Jean-Jacques Rousseau, de combien de gens ne doit-il pas l'être, qui n'ont pas écrit, mais qui, dès qu'il a paru, se sont, à travers Plutarque, reconnus et retrouvés en lui ? Tels sont, entre autres, et depuis Rousseau, la plupart des « hommes de la Révolution ». L'idée que se font de l'antiquité, Camille Desmoulins, par exemple, ou encore Mme Roland, c'est l'idée qui se dégage de la lecture des *Vies Parallèles*.[17]

---

12 *CC2*, p. 133.
13 *ibid.*
14 Brunetière, Ferdinand, « Trois artisans de l'idéal classique au XVIe siècle – Henri Estienne – Jacques Amyot – Jean Bodin », *Revue des Deux Mondes*, mars-avril 1907, p. 19.
15 art. cit., p. 28.
16 *ibid.* : « De même que l'*Iliade* est à l'origine de la tragédie grecque, ce qui ne veut pas dire que Sophocle ait emprunté d'Homère le sujet d'*Œdipe à Colone*, pareillement le *Plutarque* d'Amyot, les *Vies Parallèles*, sont l'origine de la tragédie française. »
17 art. cit., p. 29.

On sous-estime donc pour Brunetière le rôle central joué par Amyot dans l'évolution de la littérature française : « nulle influence plus profonde, mais surtout plus pénétrante[18] ».

À en croire son article, ce succès tient en grande partie au style adopté par le traducteur de Plutarque. La langue dans laquelle Amyot traduit les *Vies parallèles* le distingue de certains des auteurs majeurs de son époque, et explique que son œuvre ait connu plus de succès que les leurs : « Rabelais et Ronsard étant destinés à devenir promptement, même pour leurs propres compatriotes, des "auteurs difficiles", celui-ci s'est trouvé d'abord parfaitement intelligible à tous, et serons-nous surpris qu'on lui en sache ou qu'on lui en ait su quelque gré ?[19] » Pour Brunetière, la langue accessible d'Amyot est même rapidement devenue la norme du français. Son article cite à ce sujet plusieurs extraits d'un passage des *Essais* dans lequel Montaigne décrit la valeur qu'elle a très vite prise :

> et, notons ce trait, que « les dames en régentent les maîtres d'école » : ce qui signifie que, dans les cas douteux et difficiles, ils ne sont toujours, eux, que des « maîtres d'école », des « pédants de collège », mais il est, lui Amyot, la loi ! Singulière fortune ! ou plutôt fortune unique, dont on ne trouverait d'exemple dans aucune autre littérature ! Car, nous n'avons d'Amyot que ses « traductions », et en fait d'œuvres originales que les « préfaces » qu'il a mises à ces traductions.[20]

C'est ce français d'Amyot dont se réclament les dames qui devient sous la plume de Céline une norme féminine et sans aspérités coupable d'appauvrir et de rendre exsangue la langue de Rabelais. Cet idiome peut d'ailleurs à peine être considéré comme du français véritable, tant il ressemble à un langage d'emprunt : « Rabelais a vraiment voulu une langue extraordinaire, et riche. Mais les autres, tous, ils l'ont émasculée, cette langue, jusqu'à la rendre toute plate. Ainsi aujourd'hui écrire bien, c'est écrire comme Amyot, mais ça, c'est jamais qu'une *langue de traduction*.[21] » On retrouve ici la hantise d'une hybridation de la langue observée dans les pamphlets. À la fin des années cinquante, le règne de la traduction menace toujours de priver les Français de leur « fond émotif[22] », et d'achever leur dégénérescence en les privant simultanément de leurs facultés créatrices, de leur lyrisme et de leur identité. Céline en vient ainsi à transposer dans le présent l'opposition entre Amyot et Rabelais :

---

18 art. cit., p. 28.
19 *ibid.*
20 art. cit., p. 18.
21 *CC2*, p. 134.
22 *Bagatelles pour un massacre*, p. 173.

> C'est ça la rage moderne du Français : faire et lire des traductions, parler comme dans les traductions. Moi, y a des gens qui sont venus me demander si je n'avais pas pris tel ou tel passage de mes livres dans Joyce. […] Aller prendre quelque chose dans Joyce ! Non, comme Rabelais, j'ai tout trouvé *dans le français même*.[23]

Céline invente ainsi une histoire alternative de la littérature dans laquelle la France, livrée au règne des traducteurs, n'aurait connu depuis quatre siècles que deux véritables écrivains : Rabelais et lui-même.

Les galériens de la création

S'il transforme le combat perdu d'avance qu'il dit livrer contre la littérature de son temps en une réplique de la défaite du créateur Rabelais devant le traducteur Amyot, c'est aussi parce qu'il voit dans le premier un adversaire du savoir universitaire, et dans le second un docte serviteur de la raison. Céline peint en effet l'auteur de *Gargantua* en ennemi de toutes les institutions (« La Sorbonne, il était contre, les docteurs et tout ça. Tout ce qui était reçu et établi, le roi, l'Église, le style, il était contre[24] ») pour mieux montrer l'écart qui le sépare du traducteur de Plutarque :

> Lanson dit : « Le Français n'est pas très artiste. » Pas de poésie en France, tout est trop cartésien. Il a raison, évidemment.[25] Amyot, voilà un pré-cartésien, et c'est

[23] *CC2*, p. 134.

[24] *op. cit.*, p. 133.

[25] Céline semble ici résumer un passage d'un article de Gustave Lanson publié dans la *Revue des Deux Mondes* en mars 1920 sous le titre « Le Centenaire des *Méditations* ». À l'occasion du centenaire du premier recueil de poèmes publié par Lamartine, Lanson dresse longuement le portrait d'une France sevrée de poésie depuis le triomphe, à la fin du XVIIe siècle, d'un prosaïsme logique et abstrait : « En somme, il y avait plus d'un siècle que la société française aspirait à la poésie. Dès le lendemain d'*Athalie*, la France classique faisait un effort pour se dégager de la prose, de la pure expression logique et scientifique : l'inquiétude poétique était déjà sensible chez le pâle Campistron et le sec Lamotte-Houdart. Elle s'était accentuée chez Voltaire, dont les tragédies et les poèmes offrent en maint endroit de courts vols et des essors essoufflés. Toute l'exploitation des littératures étrangères est commandée par le besoin de poésie du public français : c'est un malaise sourd, puis, peu à peu, la conscience et l'analyse du malaise, la demande de plus en plus précise et instante de satisfactions poétiques. Mélancolies élégiaques, rêves fiévreux, sombres désespoirs, fureurs convulsives, extases délicieuses, exaltations fougueuses, révoltes du pessimisme, ravissements de l'espérance : toutes les sources de poésie avaient été révélées, tous les thèmes de poésie avaient été présentés. / Mais, jusqu'en 1820, la poésie n'avait coulé largement que dans la prose : Jean-Jacques Rousseau, Chateaubriand, avaient enivré de lyrisme des générations de lecteurs. A un moindre-degré, Diderot, Bernardin de Saint-Pierre, Mme de Staël, Volney, avaient répandu la poésie dans certaines pages de leurs œuvres. Il n'y avait rien eu d'égal dans les genres en vers. Là, les lois de la versification, les lois de la langue, les lois du goût, avaient exercé leur contrainte tyrannique, et sévèrement barré les effusions poétiques. Il est facile aujourd'hui de ramasser de la poésie à travers soixante-dix ou quatre-vingts ans de production versifiée ; lorsqu'on groupe ou qu'on présente ensemble toutes ces velléités, on peut en prendre le droit de conclure que Lamartine n'eut plus rien à créer. Mais lorsqu'on remet tous les passages à leur place, lorsqu'on les regarde éparpillés comme ils le furent dans la production journalière de trois quarts de siècle, ils s'y noient ; ils y disparaissent dans le prosaïsme dominant. / On s'aperçoit que, dans cette multitude innombrable de petits vers galants, de coquettes mythologies, d'inventaires descriptifs, d'expositions didactiques, de discours philosophiques, d'autobiographies mignardes, de narrations ornées et de tableaux enluminés, qui constituent la poésie du XVIIIe siècle et de l'Empire, dans cette masse imposante d'épîtres, d'odes, d'élégies, de poèmes, de stances, d'épopées, il y a surtout de l'intelligence, de l'analyse, de la réflexion, de la science, de l'esprit. On versifiait tout, on desséchait tout. Les états de la vie intérieure

> ainsi que tout a été gâché. Mais c'était pas le cas de Rabelais : un artiste.
> Rabelais, oui, il a échoué, et Amyot a gagné. La postérité d'Amyot, c'est tous ces petits romans émasculés qui paraissent de nos jours dans les meilleures maisons d'édition. Des milliers par an. Mais des romans comme ça, moi, j'en fais un à l'heure.
> Or, on ne publie que cela. Où est la postérité de Rabelais, la vraie littérature ? Disparue.[26]

Les créateurs authentiques sont aussi rares à la fin des années cinquante qu'ils l'étaient quatre siècles plus tôt. Céline, dernier écrivain digne de ce nom, se voit même irrémédiablement condamné à la solitude. Il juge en effet désormais impossible que la France devienne un jour rabelaisienne, pour ne pas dire célinienne : « Non, la France ne peut plus comprendre Rabelais : elle est devenue précieuse. Ce qui est terrible à penser, c'est que ça aurait pu être le contraire. La langue de Rabelais aurait pu devenir la langue française.[27] » Une pareille victoire ne peut dorénavant plus être envisagée : Céline exagère son isolement littéraire autant que l'influence supposée d'Amyot pour mieux construire une histoire de la littérature française au regard de laquelle son œuvre ne peut plus qu'être ignorée. Le mal est en effet trop profond : à force de révérer l'intelligence, la France s'est définitivement condamnée à l'impuissance :

> Comme dit Robert Poulet, on a fait un français maigre alors qu'il avait un français gras. Pire : squelettique. Même Balzac n'a rien ressuscité. C'est la victoire de la raison.
> La raison ! Faut être fou. On ne peut rien faire comme ça, tout émasculé. Ils me font rire. Regardez ce qui les contrarie : on n'a jamais réussi à faire *raisonnablement* un enfant. Rien à faire. Il faut un moment de délire pour la création.[28]

À trop vénérer une sagesse stérilisante qui dénature sa langue et qui la prive de ses forces vives, la France que décrit Céline est devenue inapte à la littérature.

Quelques semaines après la publication de « Rabelais il a raté son coup », l'écrivain évoque de nouveau l'auteur de *Gargantua*. Ses propos le conduisent une seconde fois à mentionner Amyot, sur qui il nuance son jugement : « J'aime bien Amyot également ; seulement, c'était un

---

les plus essentiellement poétiques, transposés en termes de pensée abstraite et logique et en style noble, devenaient prose comme le reste ; et le vers n'y pouvait rien : il ne faisait souvent qu'accuser le *prosaïsme*. / L'Empire avait marqué un retour offensif du classique, ou plutôt de l'antique : il avait fait triompher un art froid, raidi dans l'emphase des attitudes sculpturales. La littérature n'avait guère pris à David et à son école qu'un goût d'immobilité et de nudité, désolantes pour l'âme qui cherchait la vie. La poésie suintait par endroits, coulait goutte à goutte, ou circulait en minces filets. C'était, au travers de la sécheresse universelle, de quoi révéler la soif de poésie qui travaillait auteurs et public : mais ce n'était pas de quoi la satisfaire. » (p. 79 sq.)

[26] *op. cit.*, p. 134 sq.

[27] *op. cit.*, p. 135.

[28] *ibid.*

universitaire.[29] » Si Céline maintient cette dernière réserve, c'est qu'à ses yeux, le confort intellectuel qu'un tel statut suppose constitue toujours une barrière : les créateurs ne se recrutent que dans les rangs de ceux pour qui le savoir représente une souffrance ou une condamnation. L'écrivain revient ainsi vers la psychologie de la Belle Époque pour se comparer à Jacques Inaudi, prodigieux calculateur italien à qui le psychologue Alfred Binet avait consacré une étude dans la *Revue des Deux Mondes*[30] :

> Personne n'a prouvé qu'Inaudi aimait tant que ça à gesticuler avec les chiffres ; faire des additions, ça l'emmerdait peut-être, hein !... c'est pas parce que tu as un petit don quelconque que tu dois forcément aimer ça, mais pas du tout !... Moi, j'aurais aimé la médecine, mais j'aime pas du tout faire des livres... voilà, je te le dis ! Mais qu'est-ce que tu veux, je peux pas faire autre chose...[31]

Un autre article de Brunetière permet d'ailleurs à Céline de faire entrer Rabelais dans son panthéon des créateurs souffrants. Dans une étude qu'il lui consacre en 1900, le directeur de la *Revue des Deux Mondes* s'attache en effet à dissiper certains malentendus persistants. Il affirme notamment que contrairement à une idée souvent répandue, « l'auteur de *Pantagruel* n'a pas été l'homme de son œuvre[32] ». À en croire Brunetière, Rabelais s'astreignait même à un régime drastique – et particulièrement célinien : « À plus forte raison devons-nous cesser de voir en lui le “bouffon” et surtout “l'ivrogne” de la légende. Il ne buvait peut-être que de l'eau ![33] ». L'article invite ainsi à considérer Rabelais comme un artisan infatigable, constamment attelé à la tâche :

> Si « naturel » qu'il soit, le style de Rabelais est un style « très travaillé » ; ou plutôt encore, et conformément aux leçons qu'il tenait des anciens, son style n'est si « naturel » que d'être travaillé et savant. Rabelais est le premier de nos grands écrivains qui se soit rendu compte que le « naturel » du style ne se réalise qu'à force d'art, et, nous pouvons hardiment le dire, il n'y a guère de prose en notre langue qui soit moins improvisée que la sienne.[34]

Céline, qui ne cesse de rappeler à quel labeur infini l'écriture de ses romans le contraint, peut ainsi mieux présenter Rabelais comme l'un de ses rares prédécesseurs. Il procède au passage à une nouvelle démystification : « Il était pas bon vivant, Rabelais. On dit ça, c'est faux. Il travaillait. Et, comme tous ceux qui travaillent, c'était un galérien.[35] » Tel est le sort de ceux qui se livrent à cette dévorante recherche qui prend chez Céline le nom de *création*.

---

29 *CC2*, p. 144.
30 Binet, Alfred, « Le calculateur Jacques Inaudi », *Revue des Deux Mondes*, mai-juin 1892, p. 905-924.
31 *CC2*, p. 54 sq.
32 Brunetière, Ferdinand, « François Rabelais » *Revue des Deux Mondes*, juillet-août 1900, p. 644.
33 *ibid*.
34 art. cit., p. 657.
35 *CC2*, p. 136.

L'écrivain puise d'ailleurs fugitivement dans des lectures plus anciennes pour donner une dimension mondiale à son histoire de la littérature. Dans un entretien de 1960, il décrit en effet le classicisme français et le « pédantisme[36] » sur lequel il l'accuse de reposer comme deux symptômes d'une faillite plus large de l'art européen :

> On sait la vérité, alors... On la connaît... On y met de temps en temps une fantaisie... Ah ! une brève fantaisie de très bon ton, et puis on y ajoute une petite trouvaille... Où l'avez-vous trouvée, cette trouvaille ? Ah, qu'elle est mignonne ! que c'est fin !... C'est étonnant !... […]
> La faiblesse de l'art européen, c'est d'être objectif. Regardez l'art asiatique. En Asie, le maître des arts, la peinture, veut d'abord ne pas faire de la réalité. Si c'est réel, ça ne vaut rien. Tandis que chez nous, alors, n'est-ce pas, le théâtre libre, Antoine, le litre de vin sur la table, ça c'est la fin de tout. Dans l'art oriental, un oiseau qui a vraiment l'air d'un oiseau, c'est à biffer quoi. Il faut que ça soit stylisé.[37]

Céline décrit ici une Europe envahie par le *style Deux Mondes* et coupable de croire que l'art a pour mission essentielle la reproduction du réel. Dans l'élan de son appel à fuir l'objectivité, l'écrivain ressuscite de manière étonnante l'une des cibles favorites de Charles Dullin : André Antoine, fondateur du Théâtre-Libre et défenseur d'une mise en scène naturaliste régulièrement attaquée dans les pages de la revue *Correspondance*. La comparaison avec l'art asiatique à l'occasion de laquelle ce nom remonte à la surface laisse d'ailleurs affleurer d'autres souvenirs. Elle s'inspire en effet très largement des descriptions de la Chine médiévale proposées par Élie Faure dans son *Histoire de l'art* :

> Pollen des fleurs, nuances indécises de la gorge des oiseaux, couleurs subtiles qui montent, avec leur maturité même, de la profondeur des fruits, les soies peintes de la Chine n'ont rien à voir avec l'objet. Ce sont des états d'âme en présence du monde, et l'objet n'est qu'un signe, d'ailleurs profondément aimé, qui suggère cet état d'âme suivant la façon dont il se comporte et se combine avec les autres objets. La transposition est complète, constante. Et elle leur permet de peindre ou plutôt d'évoquer des choses jamais vues, – des fonds sous-marins par exemple, – avec une poésie si profonde qu'elle crée la réalité.[38]

On constate ainsi à quel point certaines lectures effectuées au moment de la rédaction de *Voyage au bout de la nuit* ou de l'écriture des pamphlets continuent à accompagner Céline dans les dernières années de sa vie. L'écrivain, qui s'est forgé à leur contact sa conception de la création, les mobilise

[36] *CC2*, p. 158.
[37] *ibid.*
[38] Faure, *L'Art médiéval*, *op. cit.*, p. 184 sq.

encore au moment d'élaborer cette histoire partiale de la littérature mondiale qui lui permet de réaffirmer de manière polémique la singularité de son œuvre. C'est cependant à un allié plus inattendu qu'il fait appel au moment de résumer le combat séculaire, et plus déséquilibré que jamais, qui l'oppose à ses contemporains : « Péguy disait que les grands adversaires des créateurs c'étaient les gens intelligents. Ajoutez-y les catholiques, les sémites, les pas, les “communisses”, les gens distingués, ça fait beaucoup de monde contre...[39] »

[39] *CC2*, p. 199 sq.

BIBLIOGRAPHIE

1. TEXTES DE CÉLINE

a) Romans, pamphlets et théâtre

Romans, I : *Voyage au bout de la nuit*, *Mort à crédit*, édition d'Henri Godard, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1985.

Romans, II : *D'un château l'autre*, *Nord*, *Rigodon*, édition d'Henri Godard, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1982.

Romans, III : *Casse-Pipe*, *Guignol's Band* I et II, édition d'Henri Godard, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1988.

Romans, IV : *Féerie pour une autre fois* I et II, *Entretiens avec le professeur Y*, édition d'Henri Godard, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1993.

Écrits polémiques : *Mea Culpa*, *Bagatelles pour un massacre*, *L'École des cadavres*, *Les Beaux Draps*, *Hommage à Zola*, *À l'agité du bocal*, *Vive l'amnistie, Monsieur !*, édition de Régis Tettamanzi, Éditions Huit, Québec, 2012.

L'Église, Paris, Gallimard, 1952.

Progrès, reproduit dans *Cahiers Céline* 8.

b) Écrits divers

Ballets sans musique, sans personne, sans rien, Paris, Gallimard, collection L'Imaginaire, 2001.

Cahiers Céline, 1, *Céline et l'actualité littéraire, 1932-1957*, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard, Paris, Gallimard, 1976.

Cahiers Céline, 2, *Céline et l'actualité littéraire, 1957-1961*, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard, Paris, Gallimard, 1976., réédition « Les Cahiers de la NRF », 1993.

Cahiers Céline, 3, *Semmelweis et autres écrits médicaux*, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard, Paris, Gallimard, 1977.

Cahiers Céline, 4, *Lettres et premiers écrits d'Afrique*, *1916-1917*, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin, Paris, Gallimard, 1978.

Cahiers Céline, 5, *Lettres à des amies*, textes réunis et présentés par Colin W. Nettelebeck, Paris, Gallimard, 1979.

Cahiers Céline, 6, *Lettres à Albert Paraz, 1947-1957*, édition établie et annotée par Jean-Paul Louis, Paris, Gallimard, 1980, nouvelle édition révisée, « Les Cahiers de la NRF », 2009.

Cahiers Céline, 7, *Céline et l'actualité, 1933-1961*, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin et Pascal Fouché, Paris, Gallimard, 1986, réédition augmentée, 2003.

Cahiers Céline, 8, *Progrès*, suivi de : *Œuvres pour la scène et l'écran*, textes réunis et présentés par Pascal Fouché, Paris, Gallimard, 1988.

Cahiers Céline, 9, *Lettres à Marie Canavaggia : 1936-1960*, édition de Jean-Paul Louis, Paris, Gallimard, 2007.

Cahiers Céline, 10, *Lettres à Albert Paraz : 1947-1957*, édition de Jean-Paul Louis, Paris, Gallimard, 2009.

Cahiers Céline, 11, *Lettres à Milton Hindus : 1947-1949*, édition de Jean-Paul Louis, Paris, Gallimard, 2012.

Cahiers Céline, 12, *Lettres à Pierre Monnier : 1948-1952*, édition de Jean-Paul Louis, Paris, Gallimard, 2015.

Cahier de l'Herne Louis-Ferdinand Céline, cahier dirigé par Dominique de Roux, Michel Beaujour et Michel Thélia, L.G.F Le Livre de Poche / L'Herne, Paris, 1963, réédition augmentée, 1972.

Céline et les éditions Denoël, 1932-1948, correspondance et documents présentés par Pierre-Edmond Robert, Paris, IMEC éditions, 1991.

Semmelweis, Paris, Gallimard, collection L'Imaginaire, 1999.

Textes et documents, Paris, Bibliothèque Louis-Ferdinand Céline de l'Université Paris-7, trois volumes publiées de 1979 à 1985.

Un autre Céline. 2, *Deux cahiers de prison, suivi de Lettres à Lucienne Delforge*, édition établie par Henri Godard, Paris, Textuel, 2008.

Voyage au bout de la nuit : manuscrit, Cambremer, Éditions des Saints-Pères, 2014.

31, Cité d'Antin, dossier rassemblé par Éric Mazet, Tusson, Du Lérot éditeur, 1991.

c) Correspondance

Letters to Elizabeth, édition d'Alphonse Juilland, Stanford, Montparnasse Publications, 1990.

Lettres, édition d'Henri Godard et Jean-Paul Louis, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009.

Lettres des années noires, édition de Philippe Alméras, Paris, Berg International, collection Faits et Représentations, 1994.

Lettres à Charles Deshayes, 1947-1951, Paris, Bibliothèque Louis-Ferdinand Céline de l'Université Paris-7, 1988.

Lettres à Henri Mondor, édition de Cécile Leblanc, Paris, Gallimard, 2013.

Lettres à Henri-Robert Petit, 1938-1942, Paris, Collin-Maillard, 1986, réédition relue et corrigée dans *L'Année Céline 1994*.

Lettres à Joseph Garcin 1929-1938, édition de Pierre Lainé, Paris, Librairie Monnier, 1987.

Lettres à Marie Bell, édition de Jean-Paul Louis avec le concours d'Éric Mazet, Tusson, Du Lérot, 1991.

Lettres à Marie Canavaggia 1936-1960, édition de Jean-Paul Louis, Paris, Gallimard, Les Cahiers de la NRF, 2007.

Lettres à Milton Hindus 1947-1949, édition de Jean-Paul Louis, Paris, Gallimard, Les Cahiers de la NRF, 2012.

Lettres à la NRF, 1932-1961, édition de Pascal Fouché, Paris, Gallimard, 1991.

Lettres à son avocat. 118 lettres inédites à Maître Albert Naud, édition de Frédéric Monnier, Paris, La Flûte de Pan, 1984.

Lettres à Tixier. 44 lettres inédites à Maître Tixier-Vignancour, édition de Frédéric Monnier, Paris, La Flûte de Pan, 1985.

Le Questionnaire Sandfort, précédé de neuf lettres inédites de L.-F. Céline à J. A. Sandfort, édition de Michel Uyen et Peter Altena, Paris, Librairie Monnier, 1989.

d) Témoignages et documents

Album Céline, iconographie réunie et commentée par Jean-Pierre Dauphin et Jacques Boudillet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977.

ALLIOT, David, *D'un Céline l'autre*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 2011.

BERL, Emmanuel, *Interrogatoire*n par Patrick Modiano, Paris, Gallimard, collection Témoins, 1976.

Les Critiques de notre temps et Céline, textes rassemblés par Jean-Pierre Dauphin, Paris, Garnier, 1976.

MAHÉ, Henri, *La Brinquebale avec Céline*, Paris, La Table Ronde, 1969, réédition augmentée, Paris, Écriture, 2011.

MONNIER, Pierre, *Ferdinand Furieux*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979.

PERRAULT, Serge, *Céline de mes souvenirs*, Tusson, Du Lérot éditeur, 1992.

POULET, Robert, *Mon ami Bardamu*, Plon, 1971.

2. ÉTUDES CONSACRÉES À CÉLINE

a) Ouvrages

ALLIOT, David, *L'Affaire Louis-Ferdinand Céline. Les archives de l'ambassade de France à Copenhague 1945-1961*, Paris, Horay, 2007.

ANTON, Sonia, *Céline épistolier : écriture épistolaire et écriture littéraire*, Paris, Kimé, 2006.

ALMÉRAS, Philippe, *Les Idées de Céline*, Paris, Bibliothèque de littérature contemporaine de l'Université Paris-7, 1987, réédition Berg International, 1992.

–, *Dictionnaire Céline*, Paris, Plon, 2004.

BASTIER, Jean, *Le Cuirassier blessé. Céline 1914-1916*, Tusson, Du Lérot éditeur, 1999.

BELLOSTA, Marie-Christine, *Céline ou l'art de la contradiction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, réédition CNRS éditions, 2011.

BÉNARD, Johanne, *L'Inter-dit célinien. Lecture autobiographique de l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline*, Montréal, Balzac, collection l'Univers des discours, 2000.

BLONDIAUX, Isabelle, *Céline, Portrait de l'artiste en psychiatre*, Paris, Société d'études céliniennes, 2004.

–, *Une écriture psychotique : Louis-Ferdinand Céline*, Paris, A.G. Nizet, 1985.

CHESNEAU, Albert, *Essai de psychocritique de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Archives des Lettres Modernes, n° 129, 1971.

CRESCIUCCI, Alain, *Les Territoires céliniens. Expressions de l'espace et expérience du monde dans les romans de L.-F. Céline*, Paris, Klincksieck, 1990.

DÉCARIE, David, *Metaphorai : poétique des genres et des figures chez Céline*, Québec, Nota Bene, 2005.

DERVAL, André, *70 critiques de* Voyage au bout de la nuit *1932-1935*, Paris, IMEC éditions, 1993

DONLEY, Michael, *Céline musicien*, Saint-Genouph, Nizet, 2000.

FERRIER, Michaël, *Céline et la chanson*, Tusson, Du Lérot éditeur, 2004.

GIBAULT, François, *Céline. 1, 1894-1932 : Le Temps des espérances,* Paris, Mercure de France, 1977.

–, *Céline. 2, 1932-1944 : Délires et persécutions*, Paris, Mercure de France, 1985.

–, *Céline. 3, 1944-1961 : Cavalier de l'Apocalypse*, Paris, Mercure de France, 1986.

GODARD, Henri, *À travers Céline, la littérature*, Paris, Gallimard, 2014.

–, *Céline*, Paris, Gallimard, 2011.

–, *Céline scandale*, Paris, Gallimard, 1994, réédition Folio, 1998.

–, *Les Manuscrits de Céline et leurs leçons*, Tusson, Du Lérot éditeur, 1988.

–, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1985.

–, *Un autre Céline. 1, De la fureur à la féerie*, Paris, Textuel, 2008.

GOMEZ-BERNAL, Juan Manuel, *Les Lieux céliniens. Essai d'analyse sémiotique de l'espace célinien*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1998.

HANREZ, Marc, *Céline*, Paris, Gallimard, collection Pour une bibliothèque idéale, 1969.

HARTMANN, Marie, *L'Envers de l'histoire contemporaine : étude de la « trilogie allemande » de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Société d'études céliniennes, 2006.

HENRY, Anne, *Céline écrivain*, Paris, L'Harmattan, 1994

IFRI, Pascal, *Correspondances proustiennes dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline*, Birmingham, Summa Publications, 1996.

JUILLAND, Alphonse, *Les Verbes de Céline. Première partie : étude d'ensemble*, Saratoga, Anma Libri, 1985.

–, *Les Verbes de Céline. Glossaire*, Stanford, Montparnasse Publications, 1988-1990, 3 volumes.

KAPLAN, Alice Yaeger, *Relevé des sources et citations dans « Bagatelles pour un massacre »*, Tusson, Du Lérot éditeur, 1987.

– et ROUSSIN, Philippe (dir.), *Céline, USA*, Durham, Duke University Press, 1994.

LAFONT, Suzanne, *Céline et ses compagnonnages littéraires. Rimbaud, Molière*, Paris – Caen, Lettres modernes Minard, 2005.

LAVIS, Jean-François, *Une écriture des excès. Analyse sociologique de* Voyage au bout de la nuit, Montréal, Balzac-Le Griot éditeur, 1997.

MARTIN, Jean-Pierre, *Contre Céline*, Paris, José Corti, 1997.

MIROUX, Pierre-Marie, *La mort dans l'œuvre de L.-F. Céline*, Paris, Société d'études céliniennes, 2006.

MONNIER, Jean-Roger, *Le grotesque dans l'œuvre de L.-F. Céline*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1999.

MORAND, Jacqueline, *Les Idées politiques de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence, 1972, réédition mise à jour, Paris, Écritures, 2011.

MURAY, Philippe, *Céline*, Paris, Seuil, collection Tel Quel, 1981, réédition Gallimard, Tel, 2001.

PAGÈS, Yves, *Les Fictions du politique chez Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Seuil, 1994, réédition sous le titre *Céline, fictions du politique*, Paris, Gallimard, Tel, 2010.

RICHARD, Gaël, *Dictionnaire des personnages, des noms de personnes, figures et référents culturels dans l'œuvre romanesque de Louis-Ferdinand Céline*, Tusson, Du Lérot éditeur, 2008.

– (éd.), *« Toujours l'article 75 au cul ! ». Le procès de Céline 1944-1951. Dossiers de la Cour de justice de la Seine et du Tribunal militaire de Paris*, Tusson, Du Lérot éditeur, 2010.

RICHARD, Jean-Pierre, *Nausée de Céline*, Paris, Fata Morgana, 1980.

ROUSSIN, Philippe, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, Essais, 2005.

–, SCHAFFNER, Alain et TETTAMANZI, Régis (dir.), *Céline à l'épreuve. Réceptions, critiques, influences*, Paris, Honoré Champion, 2016.

ROYNETTE, Odile, *Un long tourment. Louis-Ferdinand Céline entre deux guerres (1914-1945)*, Paris, Les Belles Lettres, 2015.

SAUTERMEISTER, Christine, *Céline vociférant ou l'art de l'injure*, Paris, Société d'études céliniennes, 2003.

SÉÉBOLD, Éric, *Essai de situation des pamphlets de Louis-Ferdinand Céline*, Tusson, Du Lérot éditeur, 1985.

TETTAMANZI, Régis, *Esthétique de l'outrance. Idéologie et stylistique dans les pamphlets de L.-F. Céline*, Tusson, Du Lérot éditeur, 1999, 2 volumes.

VITOUX, Frédéric, *La Vie de Céline*, Paris, Grasset, 1987, réédition Paris, Gallimard, Folio, 2005.

b) Articles

BÉNARD, Johanne, « *Semmelweis* : biographie ou autobiographie ? », *Études littéraires*, vol. 18, n° 2, 1985, p. 263-292.

CARRIGUEL, Olivier, « Céline envoûté par la *Revue des Deux Mondes* », *Revue des Deux Mondes*, juin 2011, p. 89-94.

CHAOUAT, Bruno, « Céline, fossoyeur des lettres ? », *Transitions*, « La Beauté », n° 9, 24 février 2012. URL : http://www.mouvement-transitions.fr/index.php/intensites/la-beaute/sommaire-des-articles-deja-publies/510-celine-fossoyeur-des-lettres.

KOPPENFELS, Martin (von), « *Captatio malevolentiæ*. Infame Ich-Erzähler bei Céline und Litell », *Lendemains*, n°134-135, 2009, p. 252-267.

MEIZOZ, Jérôme, « Posture et biographie : *Semmelweis* de Louis-Ferdinand Céline », *COnTEXTES* [En ligne], 3 | 2008, mis en ligne le 25 juin 2008. URL : http://contextes.revues.org/2633, § 10.

c) Thèses de doctorat ou mémoires universitaires

DERVAL, André, *Le Récit fantastique dans l'œuvre de L.-F. Céline*, thèse de doctorat sous la direction d'Henri Godard, Université Paris 7, 1990

LABREURE, David, *Louis-Ferdinand Céline : une pensée médicale*, mémoire de DEA, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2005. URL : http://www.memoireonline.com/06/07/482/m_louis-ferdinand-celine-une-pensee-medicale.html.

d) Collectifs et périodiques

1) Revues

L'Année Céline. Revue d'actualité célinienne. Textes, chroniques, documents, études, Tusson, Du Lérot et IMEC éditions, 1 livraison par an depuis 1990.

Le Bulletin célinien, mensuel depuis 1988.

Études céliniennes, Paris, Société d'études céliniennes, 1 livraison par an depuis 2005.

Revue des Lettres Modernes, Paris, Minard, 5 numéros parus de 1974 à 1988.

2) Actes de colloques

Colloques organisés par la Société d'études céliniennes depuis 1975 (20 volumes)

3) Sites internet

Le Petit Célinien : http://www.lepetitcelinien.com

e) Bibliographies

BENOIST, Alain (de), *Bibliographie internationale de l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Pierre Guillaume de Roux, 2015.

DAUPHIN, Jean-Pierre, *Bibliographie des articles de presse et des études en langue française consacrés à L.-F. Céline 1914-1961*, Tusson, Du Lérot éditeur, 2011.

– et FOUCHÉ, Pascal, *Bibliographie des écrits de Louis-Ferdinand Céline, 1918-1984*, Paris, Bibliothèque Louis-Ferdinand Céline de l'Université Paris-7, 1985.

Tout Céline, répertoire des livres, manuscrits et lettres de Céline passés en vente, 1979-80, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université Paris-7, puis Liège, À la Sirène, cinq volumes publiés de 1980 à 1990.

f) Ouvrages partiellement consacrés à Céline

BOUCHARD, Norma, *Céline, Gadda, Beckett : Experimental writings of the 1930s*, Gainesville, University Press of Florida, 2000.

MARTIN, Jean-Pierre, *La Bande sonore : Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, José Corti, 1998.

RABATÉ, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.

RICHARD, Jean-Pierre, *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979.

ROUSSEL-MEYER, Maryse, *La fragmentation dans le roman : Louis-Ferdinand Céline, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2011.

3. *LE CORRESPONDANT* ET AUTRES LECTURES AFRICAINES

a) Articles du *Correspondant*

ANONYME, « L'esprit public et la situation en Espagne – I. La genèse historique des sentiments et des idées », 10 octobre 1915. Formule reprise par Céline dans la lettre du 22 octobre 1916.

– « Chronique politique », 25 septembre 1915. Citation de Talleyrand similaire à celle de la lettre du 22 octobre 1916.

BELLESORT, André, « Ce que nous leur devons », 25 avril 1916. Formule de Bismarck reprise dans la lettre du 22 octobre 1916.

BOUQUET, Henri, « J.-H. Fabre. – Le Virgile des insectes », 10 novembre 1915.

BRITSCH, Amédée, « Charles-Joseph, Prince de Ligne », 25 juillet 1914. Allusion dans la lettre du 22 août 1916.

DELAVAUD, L., « Vers Constantinople. Une tradition française », 10 juillet 1915. Citation du « vieux Monluc », comme dans la lettre du 22 octobre 1916.

FONSEGRIVE, Georges, « De Taine à Péguy – I. Le point de départ », 25 février 1916. Prête à Auguste Comte des idées (« l'homme séduit par le mirage d'un absolu à atteindre sacrifie à cette chimère la réalité, il se dégoûte de ce qui est par le vain désir de ce qui n'est pas », p. 634 sq.) proches de celles que Céline prête au philosophe Lasson dans la lettre du 15 octobre 1916 (« Il y a ainsi en nous un besoin indélébile d'idéal, d'extravagant, de chimérique, de travesti. Nous préférons envisager même une souffrance que nous aurons imaginée – qu'une réalité morne que nous avons *vue*. »).

–, « De Taine à Péguy – III. La progression scientifique et philosophique », 25 août 1916. Passage sur Bergson repris dans la lettre du 20 décembre 1916.

ROSSIER, Edmond, « L'impérialisme allemand dans l'histoire », 25 avril 1916. Mention du philosophe Lasson (p.201), dont Céline raconte avoir suivi un cours à Hanovre dans la lettre du 15 octobre 1916.

SÉCHÉ, Alphonse, « La littérature française avant et après la guerre », 25 décembre 1915. Citation d'Urbain Gohier et de Musset reprises dans la lettre du 25 octobre 1916.

STROWSKI, Fortunat, « Les aventures de Bernardin de Saint-Pierre », 25 janvier 1914. Passage sur les melons que l'on retrouve dans la lettre du 1er janvier 1917 (mais sans doute par l'intermédiaire d'Edmond Perrier).

–, « Émile Faguet et l'époque de “L'Entre-Deux Guerres” », 25 juin 1916. Repris dans la lettre du 14 décembre 1916.

b) Articles d'autres journaux ou périodiques

ANONYME, « Album », *Revue de Paris*, tome 43, 1832, p. 267-279. Récit de l'histoire de Charlotte-Louise de Brunswick et du Chevalier d'Aubant.

KIPLING, Rudyard, « Feuilleton du *Temps*, *Les Franges de la flotte - Patrouilles* », traduit de l'anglais par Claude et Joël Ritt, 1er décembre 1915. Texte cité dans la lettre du 16 décembre 1916.

– « Journaux et périodiques », *Le Figaro*, 1er décembre 1915. Texte cité dans la lettre du 16 décembre 1916.

ROUSSET (Lieutenant-Colonel), « Barbarie inutile », *Le Petit Parisien*, 21 janvier 1915. Formule « Guerre sans feux est comme andouille sans moutarde » – mentionnée dans la lettre à Simone Saintu du 22 octobre 1996 – attribuée par l'auteur de l'article à un « reître de la guerre de Trente ans ».

SALAGNAC, « La carrière d'un savant – Metchnikoff est mort hier », *Le Journal*, 2 juillet 1916.

THIÉBAULT-SISSON, François, « La sculpture française au XIXe siècle », *Le Temps*, 1916. Série d'articles à propos de Rodin, dans lesquels on retrouve des formules proches de celle de la lettre du 21 décembre 1916 : « il a tenté néanmoins, je crois, de rapprocher la sculpture de la vie et a atteint en fait les limites du possible ».

c) Livres

BANVILLE, Théodore (de), *Odelettes*, *Œuvres 1*, Genève, Slatkine Reprints, 1972.

GUÉRARD, Edmond, *Dictionnaire encyclopédique d'anecdotes modernes, anciennes, françaises et étrangères*, Paris, Firmin Didot frères, fils et compagnie, 1872. Récit de l'histoire de Charlotte-Louise de Brunswick et du Chevalier d'Aubant.

METCHNIKOFF, Élie, *Études sur la nature humaine, Essai de philosophie optimiste*, Paris, A. Maloine et fils éditeurs, 1917.

PERRIER, Edmond, *À travers le monde vivant*, Paris, Flammarion, 1916. Passages sur Henri Fabre, Richepin et Bernardin de Saint-Pierre repris dans la lettre du 1er janvier 1917.

SCHOPENHAUER, Arthur, « Le fondement de la morale », in *Les deux problèmes fondamentaux de l'éthique*, traduit de l'allemand par Christian Sommer, Paris, Gallimard, 2009. Anecdote de la chasse au singe reprise dans la lettre du 7 juillet 1916.

ZSCHOKKE, Heinrich, *La Princesse Christine, Épisode historique du commencement du XVIIIe siècle*, traduit de l'allemand par A. Loève-Veimars, Paris, Urbain Canel Libraire, 1828, 2 tomes. Récit de l'histoire de Charlotte-Louise de Brunswick et du Chevalier d'Aubant.

d) Thèse de doctorat

GAM, Abdelhakim *L'image de l'Orient dans une revue française,* Le Correspondant, *1870-1914*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Toulouse-Le Miral sous la direction de Robert Couffignal et Christian Anatole, 1986.

4. AUTOUR DE L'ATELIER

a) Articles de *Correspondance, revue du théâtre de L'Atelier*

ANONYME, « “Correspondance” inaugure... sa correspondance », n°9, octobre 1929. Invite pour la première fois les lecteurs à envoyer des courriers. La lettre de Louis Destouches est publiée quelques semaines plus tard.

DULLIN, Charles, « L'art de la mise en scène », n°1, octobre 1928. Rejet de la « doctrine naturaliste sur la mise en scène » défendue par André Antoine, et impératif de la transposition.

–, « Le Théâtre, ses conditions actuelles, ses tendances », n°4, janvier 1929. Le théâtre accusé d'emprunter ses moyens au roman, et nécessité de personnages qui remettent en cause l'héroïsme traditionnel.

–, « L'âme des vieux théâtres », n°9, octobre 1929. Sur l'incapacité de la mécanique à produire l'illusion au théâtre.

–, « Les progrès techniques dans la mise en scène », n°10, décembre 1929. Approfondit sa thèse sur les problèmes posés par la mécanique, et oppose sur le plan esthétique le *mort* et le *vivant* : « la lumière a une sorte de pouvoir semblable à celui de la musique ; elle frappe d'autres sens, mais elle agit comme elle ; la lumière est un élément vivant, l'un des fluides de l'imagination, le décor est une chose morte ».

–, « Mise au point », n°16, mai 1930. Republie le manifeste publié en août 1921, au moment de la fondation de l'*Atelier*. Appel à « vivifier les formes dramatiques », distinction nette entre la littérature et le documentaire, qu'il faut laisser au cinéma.

–, « Quelques considérations sur les Acteurs japonais », n° 16, mai 1930. Rejet du naturalisme et éloge de la stylisation.

–, « Souvenir de guerre », n° 22, date non indiquée. Dullin explique comment il a découvert la force théâtrale de la transposition

–, « La Crise du Théâtre », n° 24, date non indiquée. Sur le problème que pose la concurrence du cinéma parlant.

DURTOL, Pierre, « Un dramaturge populaire de la Renaissance italienne : Ruzzante », n°10, novembre 1929. Ruzante, créateur soucieux de « faire vivant », et ayant recours pour cela « aux plus vives audaces de langage, à la trivialité la plus ordurière ».

PALMER, John, « Vieilles pièces remises à neuf à Paris », n°6, mars 1929. Sur la « férocité malfaisante » et l'humour du *Volpone* de Ben Jonson adapté par Stefan Zweig et Jules Romain.

PORCHÉ, François, « Examen de *Tsar Lénine* par l'Auteur », n° 26, date non indiquée. Supériorité de la transposition sur le vérisme.

PRIEL, Jarl, « Dix années de travail », n° 17, date non indiquée. Long bilan des dix premières années de l'Atelier. Recherche de formes originales en dehors du romantisme et du naturalisme, description de plusieurs pièces qui oscillent entre le rêve et la réalité.

SALACROU, Armand, « Voulez-vous jouer au soldat de Baltimore ? », n° 27, date non indiquée. Manifeste dans lequel les cinq jeunes auteurs à qui Dullin vient de confier la revue exposent leurs ambitions. Objectif similaire à celui que Louis Destouches se propose pour son cours international d'hygiène : « Ce n'est pas un livre, ni un manifeste que nous voulons créer, mais une Revue vivante avec des cris, des bravos et des sifflets. »

ZIMMER, Bernard, « La Vérité au Théâtre », n°6, mars 1929. Nécessité de jouer la fantaisie et la féerie contre l'esprit de sérieux et la raison desséchante.

b) Pièces de théâtre

BRUCKNER, Ferdinand, *Maladie de la Jeunesse*, *Les Criminels*, traduits de l'allemand par Christophe Henri, Alexandre Plank et Laurent Mulheisen, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2013.

EVREÏNOV, Nicolas, *La Comédie du bonheur, pièce en trois actes et quatre tableaux,* traduite du russe par Fernand Nozière, dans *La Petite Illustration*, n° 367, 28 janvier 1928.

KIRCHON, Vladimir, et OUSPENSKI, Andreï, *La Rouille,* version française de Fernand Nozière et J.W. Bienstock, Paris, Arthème Fayard, 1930.

ROULEAU, Raymond, *L'Admirable Visite*, Bruxelles, Éditorial-Office, 1930.

RUZANTE, *L'Anconitaine*, *Bilora*, traduit de l'italien par Michel Arnaud, Paris, L'Arche, 1965.

c) Articles

AILLOUD-NICOLAS, Catherine, « La mise en scène du procès : une théâtralité redoublée ? Entretien entre Richard Brunel, metteur en scène des *Criminels* de Bruckner et Catherine Ailloud-Nicolas, dramaturge », *Criminocorpus* [En ligne], « Théâtre et Justice : autour de la mise en scène des *Criminels* de Ferdinand Bruckner par Richard Brunel », mis en ligne le 10 janvier 2013.
URL : http://criminocorpus.revues.org/2353.

5. ÉLIE FAURE

a) Œuvres d'Élie Faure

FAURE, Élie, *Œuvres Complètes*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1964, 3 tomes.

–, *Histoire de l'art*, Paris, Bartillat, 2010.

–, *Histoire de l'art*, Paris, Denoël, 1985-1987, 5 tomes.

–, *L'Esprit des formes*, Paris, Gallimard, collection Folio essais, 1991, 2 tomes.

–, *Les Trois Gouttes de sang*, Paris, Edgar Malfère, 1929.

b) Ouvrages et articles sur Élie Faure

DESANGES, Paul, *Élie Faure*, Paris, Éditions Universitaires, 1966.

JARRASSÉ, Dominique, « Trois gouttes d'art nègre. Gobinisme et métissage en histoire de l'art », dans *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), 2009, [En ligne], mis en ligne le 28 juillet 2009. URL : http://actesbranly.revues.org/96.

LÉVY, Yves, *Écrits sur Élie Faure*, Châteauneuf-sur-Charente, Plein Chant, 1988.

SARRAZIN, Hélène, *À la rencontre d'Élie Faure*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1982.

6. ARTICLES DE LA *REVUE DES DEUX MONDES*

BAZIN, Anaïs, « Les dernières années de Molière », janvier-mars 1848. Retour sur la vindicte publique et ecclésiastique subie par Molière à sa mort.

BEAUNIER, André, « Les drôles d'idées des Goncourt », mai-juin 1922. Critique du souci d'exactitude documentaire des Goncourt, qui ne doit pas être le but du roman.

BELLESSORT, André, « La Fantaisie suédoise – Selma Lagerlöf », novembre-décembre 1909. Citation reprise dans la correspondance.

BEULÉ, Charles-Ernest, « Le Drame du Vésuve – II. Les Témoins et les Victimes », mai-juin 1870. L'éruption du Vésuve vue par Pline le Jeune et Pline l'Ancien.

BINET, Alfred, « Les altérations de la personnalité, d'après des travaux récents », janvier-février 1891. Mentionne les travaux de Théodule Ribot.

–, « Les maladies du langage, d'après des travaux récents », janvier-février 1892. Mentionne les travaux de Théodule Ribot.

–, « Le calculateur Jacques Inaudi », mai-juin 1892. Consacré à ce prodigieux calculateur italien dont Céline cite le nom. Indique que « M. Ribot et M. Charcot ont été les premiers à montrer tout l'intérêt psychologique de ces curieuses dissections mentales que la maladie arrive parfois à opérer. » (p. 912)

–, « Les grandes mémoires – Résumé d'une enquête sur les joueurs d'échec », mai-juin 1893. Dernière partie consacrée au rapport entre mémoire et perception visuelle.

BLAZE DE BURY, Henry, « Idées sur le romantisme et les romantiques – I. Alfred de Vigny », juillet-août 1881. Cite une formule de Malherbe (« Un bon poète, prétendait Malherbe, n'est pas plus utile à l'État qu'un bon joueur de quilles. », p. 42) reprise dans la lettre à Jean Paulhan du 22 novembre 1954 : « Malherbe

n'a rien à nous apprendre, nous savons que tout ceci “n'a pas plus d'importance...” *Mais* allez-vous déplacer d'un millimètre la boule d'un joueur de quille ! » (*Lettres à la N.R.F.*, p. 258).

BOISSIER, Gaston, « César et Cicéron – II. Le vainqueur et les vaincus après Pharsale », novembre-décembre 1864. « César aimait l'esprit, même quand il s'exerçait à ses dépens. Au lieu de se fâcher des bons mots de Cicéron, il en faisait collection, et au plus fort de la guerre d'Espagne il donnait l'ordre à ses correspondants de les lui envoyer. » (p. 112). À comparer avec *Nord*, p. 458 : « rien arrête les bavardages... [...] pour ça que je suis pas surpris que César en Espagne, pourtant pas à la noce du tout, en pleine rébellion, était parfaitement au courant de tout ce qui se passait à Rome, heure par heure, Cirque, lupanars, Sénat, banlieues... »

–, « Le sixième centenaire de l'Université de Montpellier », juillet-août 1890. Quelques mentions des rapports avec les universités allemandes, à rapprocher de l'une des marottes de Harras dans *Rigodon* : « pour le moment sa passion c'était les Fritz à Montpellier au XIIe... XVe... »

–, « L'Académie française au XVIIe siècle », mai-juin 1897. Cite la même formule de Malherbe que dans l'article de Blaze de Bury.

–, « Tacite, II. La conception de l'Histoire dans Tacite », juillet-août 1901. Sur la nécessité d'une histoire vivante.

–, « Chamfort à propos de la suppression des Académies en 1793, I. L'Écrivain et le politique », mai-juin 1909.

BRUNETIÈRE, Ferdinand, « Molière selon ses derniers biographes », juillet-août 1877. Cherche à rétablir la vérité quant aux funérailles de Molière.

–, « Revue littéraire – Les Romans de Madame de Staël », mai-juin 1890. Madame de Staël en fondatrice du roman psychologique.

–, « La Critique impressionniste », janvier-février 1891. Formule sur le rôle de la critique et la menace que les charlatans font peser sur la littérature reprise dans l'ouverture de *Rigodon*.

–, « François Rabelais » *Revue des Deux Mondes*, juillet-août 1900. Sur Rabelais en travailleur infatigable.

–, « Trois artisans de l'idéal classique au XVIe siècle – Henri Estienne – Jacques Amyot – Jean Bodin », *Revue des Deux Mondes*, mars-avril 1907. Longs passages sur la fortune littéraire d'Amyot.

CARO, Elme-Marie, « La poésie philosophique dans les nouvelles écoles, un poète positiviste », mai-juin 1874. Mentionne l'étude de Ribot sur Schopenhauer.

–, « André Chénier à Saint-Lazare, II. Sa captivité, son procès, sa mort », mai-juin 1875. Sur l'arrestation et la condamnation de Chénier.

–, « Essais de psychologie – I. L'hérédité intellectuelle et morale », mars-avril 1883. Réflexions sur la place centrale qu'occupent la pathologie, la névrose et plus généralement la médecine dans le roman contemporain.

–, « Essais de psychologie – II. Les conséquences de l'hérédité », mai-juin 1883. Mentionne les travaux de Ribot sur l'hérédité psychologique.

CARRAU, Ludovic, « La folie au point de vue psychologique – II. La responsabilité morale des fous », septembre-octobre 1877. Appelle les victimes d'hallucinations « les visionnaires » (p. 842), dans un emploi très proche de celui que Céline fait du verbe *visionner*.

CASTRIES, Henry (de), « Blaise de Monluc et la guerre de tranchées », septembre-octobre 1917. Épisode à mettre en relation avec une allusion à Monluc dans *Nord*.

CHAUMEIX, André, « Alfred Fouillée », janvier-février 1913. Longs passages qui résument les thèses de Ribot.

COCHIN, Augustin, « Le service de santé des armées avant et pendant le siège de Paris », novembre-décembre 1870. Récit des innovations chirurgicales d'Ambroise Paré, très semblables à celles auxquelles Céline fait allusion dans *Nord*.

CRUPPI, Jean, « La Cour d'assises de la Seine. - II. Le jury », janvier-février 1896. Mentionne les travaux de Ribot qui font de l'attention un état anormal.

DAURAND-FORGUES, Paul-Émile, « John Wilmot, Comte de Rochester, I. Un satirique à la cour de Charles II », juillet-août 1857. Récit de la pendaison du cadavre de Cromwell.

DOUMIC, René, « Revue littéraire – M. René de Goncourt », juillet-août 1896. Critique du souci d'exactitude des Goncourt.

–, « Revue littéraire – Le Romantisme de Tacite », mars-avril 1903. Cite la formule de Chateaubriand « C'est en vain que Néron prospère, Tacite est déjà né dans l'Empire » (p. 931) reprise par Céline dans *D'un château l'autre*.

DUPRÉ, Ernest, « Le témoignage – Etude psychologique et médico-légale », janvier-février 1910. L'esprit humain est généralement incapable d'un témoignage fidèle et complet. Évoque le cas de l'auto-accusation criminelle. Mentionne également « une loi psychologique bien connue » selon laquelle « nous n'accordons spontanément d'attention qu'aux objets dont la connaissance importe à notre intérêt ». (p. 351)

FOUILLÉE, Alfred, « La vie consciente et la vie inconsciente, d'après la nouvelle psychologie scientifique – I. La conscience », septembre-octobre 1883. Passage à propos de Ribot qui réduit la conscience « à un jeu d'optique en grande partie illusoire » (p. 884 et n. 2)

–, « La vie consciente et la vie inconsciente, d'après la nouvelle psychologie scientifique. II - L'inconscience », novembre-décembre 1883. Mentionne les travaux de Ribot sur la conscience.

–, « La mémoire et la reconnaissance des souvenirs », juillet-août 1885. Nombreuses mentions des travaux de Ribot sur la mémoire, décrite comme une « hallucination vraie » (p. 138).

–, « Le caractère et l'intelligence », janvier-février 1894. Discute en détail les thèses de Ribot : la vie affective précède la vie intellectuelle, le sensible s'oppose radicalement à l'intellectuel.

–, « Le caractère des races humaines et l'avenir de la race blanche », juillet-août 1894. Annonce le péril chinois. Évoque Ribot sur l'opposition entre concentration (état artificiel) et distraction (état naturel).

–, « Dégénérescence ? Le passé et le présent de notre race », septembre-octobre 1895. Reprend la formule de César sur les Gaulois citée plusieurs fois par Céline.

–, « La religion de Nietzsche », janvier-février 1901. Passage sur la « sélection aristocratique » et la « possibilité d'élaborer une race supérieure » (p. 567 sq.).

–, « Les idées sociales de Nietzsche », mai-juin 1902. Mention de la formule de Nietzsche sur le « règne de la canaille », de ses idées sur la « sélection aristocratique des plus forts », et de son rapport au romantisme.

FUSTEL DE COULANGES, Numa Denis, « Le Gouvernement de Charlemagne », janvier-février 1876. Mention d'Agobart.

GILLET, Louis, « Littératures étrangères – Les mémoires de la Comtesse Tolstoï », juillet-août 1922. Mention des fuites de Tolstoï et de sa mort dans une gare.

GIRAUD, Charles, « Les Hohenzollern et le nouvel empire d'Allemagne – I. La maison de Zollern, son origine, sa politique, sa fortune », janvier-février 1872. Revient sur un certain nombre de crimes et de coups de force susceptibles d'avoir alimenté la peinture des Hohenzollern en criminels de *D'un château l'autre*.

GIRAUD, Victor, « Pascal et les "Pensées" », juillet-août 1905. Formule « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie » (p. 572) citée dans *Entretiens avec le professeur Y* (p. 534).

–, « L'évolution religieuse de Pascal », janvier-février 1910. Retour sur la légende de l'accident du Pont de Neuilly et de l' « abîme à gauche ».

–, « Blaise Pascal. II. L'appel de Dieu », mai-juin 1923. L'accident du Pont de Neuilly présenté comme un mythe qui doit être « jusqu'à nouvel ordre, rigoureusement écarté de l'histoire » (p. 842 et n. 1).

GRASSET, Joseph, « La doctrine vitaliste de la vie », novembre-décembre 1909. Explique la différence que Bergson fait entre le « point de vue de la philosophie » et le « point de vue de la science » dans

L'Évolution créatrice. C'est à l'occasion de cette distinction que Bergson utilise l'exemple de la limaille de fer (non cité dans l'article).

GRIMAUX, Édouard, « La mort de Lavoisier », janvier-février 1887. Sur l'arrestation et la condamnation à mort de Lavoisier.

JANET, Paul, « Une chaire de psychologie expérimentale et comparée au Collège de France », mars-avril 1888. Nombreuses mentions des travaux de Ribot.

JEANROY, Alfred, « La poésie provençale du Moyen Âge, I. Les origines », *Revue des Deux Mondes*, janvier-février 1899. Mention d'Agobard, évêque de Lyon.

JOLY, Henri, « L'Enfant », mai-juin 1911. Idée que « l'âme de l'enfant est une organisation complexe et une où tout se tient » (p. 584), à comparer avec *D'un château l'autre* : « maintenant c'est énorme évolué… l'enfant est "complexe et mimi"… » (p. 59).

LA GRAVIÈRE, Jurien (de), « La fin d'une grande marine. I. Les chiourmes enchaînées », novembre-décembre 1884. Mention des *buenevoglie*, ces galériens « libres » qui s'engagent moyennant salaire. Comparer avec *Rigodon*, p. 906 : « encore je sais pas, y a des vicieux, y en avait bien aux galères, qu'étaient pas du tout obligés, des passionnés de la grande souffrance, qu'aimaient bien périr sous les coups.. »

LANSON, Gustave, « Le Centenaire des *Méditations* », mars-avril 1920. Long passage sur les méfaits poétiques de la raison.

LARROUMET, Gustave, « Molière et Louis XIV », septembre-octobre 1886. Mention des comédie-ballets de Molière, et en particulier de celle qu'il est en train d'écrir en vue du carnaval et des divertissements royaux au moment de sa mort. À comparer avec *Rigodon*, p. 717 : « Molière est mort d'être dérangé... Poquelin !... Poquelin ! ce petit Intermède ! s'il vous plaît !... et ce ballet !... Louis XIV donne un grand diner ! ce soir !... deux mille couverts ! ce soir même ! Molière est mort d'être dérangé... »

LA SIZERANNE, Robert (de), « Degas et l'impressionnisme », novembre-décembre 1917. Revient sur le Salon des refusés de 1863 et l'origine du terme *impressionniste* (p. 42) dans des termes proches de ceux qu'emploie Céline à propos du rejet des Impressionnistes au « Grand Salon de 1862 » dans *Entretiens avec le professeur Y* (p. 502).

LE ROY, Édouard, « Une philosophie nouvelle – Henri Bergson. I. La méthode », janvier-février 1912. Résumé de *L'Évolution créatrice* et de ses thèmes (« évolution universelle, signification de la vie, nature de l'esprit et de la matière, de l'intelligence et de l'instinct, tels étaient alors les grands problèmes traités, aboutissant à une critique générale de la connaissance et à une définition tout originale de la philosophie », p. 554) susceptible d'attirer l'attention de Céline.

LEVÊQUE, Charles, « Du sommeil et du somnambulisme au point de vue psychologique », mars-avril 1858. La logique du rêve décrite en des termes qui évoquent très nettement la composition des derniers romans de Céline : « Elle prend tels quels les débris de sensations qui lui arrivent, y ajoute ses souvenirs anciens ou récents, et avec ces vagues perceptions du présent, ces lambeaux du passé, avec ces couleurs criardes et ces formes sans rapport et sans analogie, elle compose des tableaux où il y a quelque unité, des scènes où il y a quelque suite. Son œuvre, ainsi cousue de cent pièces diverses, n'est, si l'on veut, qu'un habit d'arlequin, mais enfin c'est un habit. » (p. 936)

NORDMANN, Charles, « Henri Poincaré – Son œuvre scientifique – sa philosphie », septembre-octobre 1912. Revient sur des idées et des formules proches de celles que Céline attribue à Poincaré dans *D'un château l'autre*.

–, « Revue scientifique – Écoute sous-marine, écoute souterraine », juillet-août 1919. Mentionne le phénomène de la réfraction lumineuse, qui fait paraître brisé un bâton à moitié plongé dans l'eau.

–, « Pathologie et thérapeutique de la circulation parisienne », mai-juin 1925. Début de l'article sur Boileau et Paris (« L'excellent Boileau qui fit entendre tant de doléances correctement rimées sur les "embarras de Paris", trouverait assurément, s'il revenait parmi nous, qu'ils étaient au grand siècle de la petite bière à côté de ce que nous voyons aujourd'hui », p. 453 sq.) à comparer avec *Entretiens avec le professeur Y*, p. 536 : « carambolages !… cafouillades !… mélimélo !… flics, vélos, croisements, déviations, sens,

contre-sens !… stagnation !… zut ! Boileau s'y amusait encore… il serait écrasé de nos jours… foutre des rimes ».

PAPILLON, Fernand, « L'hérédité au point de vue physiologique et moral », juillet-août 1873. Mention des premiers travaux de Ribot, pour les contester.

PINON, René, « France et Allemagne », mars-avril 1912. « L'ouverture du canal de Kiel est une date importante dans l'histoire des relations de la France avec l'Allemagne et l'Angleterre. Pour la première fois, en présence de l'Europe, l'Empire allemand s'affirme comme une grande puissance maritime. » (p. 125). À comparer avec *Rigodon*, p. 877, sur le canal de Kiel et « le prestige que ça avait valu à l'Empire Guillaume... »

PROAL, Louis, « Les suicides par misère à Paris », mai-juin 1898. Éloge de la douleur et vers de Musset (p. 138 sq.) repris dans *Entretiens avec le professeur Y* (p. 492).

PROUST, Adrien, « Études d'hygiène – Épidémies anciennes et Épidémies modernes, les nouvelles routes des Épidémies », novembre-décembre 1893. Revient sur une épidémie de rougeole aux Îles Féroé, comme dans *Nord*.

RAGEOT, Gaston, « Les résultats de la psycho-physiologie », septembre-octobre 1906. Très nombreuses mentions de Ribot, résumé de ses thèses et de son travail. Importance de l'inconscient : « Aussi notre personnalité consciente est-elle bien étroite par rapport à notre personnalité véritable : elle n'en est qu'un extrait, une réduction. »

RECLUS, Élisée, « Le Mont Etna et l'éruption de 1865 », juillet-août 1865. Insiste sur la beauté du spectacle, et décrit certains phénomènes optiques proches de ceux de *Féerie pour une autre fois II* (« la réverbération des laves soulevées dans la cheminée centrale colore les nuages de reflets rougeâtres », p. 126).

RENAN, Ernest, « Souvenirs d'enfance, II. Prière sur l'acropole – Le bonhomme système et la petite Noémi », *Revue des Deux Mondes*, novembre-décembre 1876. Parodie dans *Féerie pour une autre fois II*.

SÉGUR, Pierre (de), « Julie de Lespinasse. – Le salon de la rue Saint-Dominique », *Revue des Deux Mondes*, mai-juin 1905. Passage sur les *impressions* de Julie de Lespinasse.

–, « Au couchant de la monarchie, XII. Le Renvoi de Sartine et de Montbarey », novembre-décembre 1912. Sur les espions entretenus par Sartine.

TAINE, Hippolyte, « Psychologie des chefs jacobins », septembre-octobre 1884. Mentionné par Céline dans une lettre au docteur Gentil. Portrait de Marat en aliéné pris par « l'idée fixe » (p. 325), la « manie des persécutions » (p. 329 sq.) et la « monomanie homicide » (p. 332).

TARDE, Gabriel, « L'idée de culpabilité », mai-juin 1891. Mentionne Ribot à propos des maladies de la volonté et de la personnalité.

7. L'ÉCOLE RIBOT

a) Ouvrages de Théodule Ribot

RIBOT, Théodule, *Essai sur les passions,* Paris, L'Harmattan, 2007.

–, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, L'Harmattan, 2007.

–, *L'évolution des idées générales*, Paris, L'Harmattan, 2007.

–, *Les maladies de la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 2005.

–, *Les maladies de la personnalité*, Paris, L'Harmattan, 2001.

–, *La psychologie des sentiments*, L'Harmattan, Paris, 2005.

–, *Psychologie de l'attention*, Paris, L'Harmattan, 2007.

b) Ouvrages et articles sur Théodule Ribot

FRAISSE, Luc, « La mémoire des sensations : Proust en discussion avec une génération de philosophes », in *Eidôlon*, n° 72, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, pp. 151-167.

MARTIN, Jean-Pierre, *Henri Michaux, Écritures de soi, expatriations*, Paris, José Corti, 1994.

NICOLAS, Serge, *Théodule Ribot (1839-1917) : philosophe breton, fondateur de la psychologie française*, L'Harmattan, Paris, 2005.

–, « Le fondateur de la psychologie "scientifique" française : Théodule Ribot (1839-1916) », *Psychologie et histoire*, vol. 1, 2000, p. 1-42. URL : http://www.biusante.parisdescartes.fr/chn/docpdf/ribot.pdf

c) « On ne voit que ce qu'on regarde et on ne regarde que ce qu'on a déjà dans l'esprit. »

BERTILLON, Alphonse, *Identification anthropométrique, Instructions signalétiques*, Melun, Imprimerie administrative, 1893. « C'est l'idée que le célèbre anatomiste Peisse a résumée en cette sentence que le Dr Paul Richer a mise en épigraphe à son récent et magnifique traité d'anatomie artistique : "L'ŒIL NE VOIT DANS LES CHOSES QUE CE QU'IL Y REGARDE ET IL NE REGARDE QUE CE QUI EST DÉJÀ EN IDÉE DANS L'ESPRIT". » (p. V)

–, « Document de technique policière. Affaire Renard et Courtois, assassinat du financier Y », dans *Archives d'anthropologie criminelle et de médecine légale*, octobre-novembre 1909, tome 24. « Et pourtant, comme nous l'avons indiqué plus haut, ce rapport est muet sur tout ce qui regarde la présence des lunules qui marquent le début de l'effraction au moyen du tamponnoir. Nouvelle justification de l'adage : "L'œil ne voit dans les choses que ce qu'il y regarde, et il ne regarde que ce qui est déjà en idée dans l'esprit.' »

DEFEY, Alexandre, *La géopolitique*, Paris, PUF, 2005. « Cela, parce que l'être humain n'est pas seulement un être social pour qui l'espace serait seulement fait pour se poser, circuler et agir ; il est aussi un être doué de mémoire – cette mémoire, comme le dit Marcel Proust dans *La Prisonnière*, "espèce de pharmacie, de laboratoire de chimie, où on met au hasard la main tantôt sur une drogue calmante, tantôt sur un poison dangereux". Cette mémoire, appliquée aux lieux, signifie, comme le soulignait déjà Théodule Ribot, l'un des fondateurs de la psychologie moderne, qu' "on ne voit que ce qu'on regarde et on ne regarde que ce qu'on a déjà dans l'esprit". » (p. 41).

DELBET, Pierre, *La Presse Médicale*, 17 mars 1909. « Les organes des sens sont d'assez bons appareils ; mais, parmi les documents qu'ils lui livrent, le cerveau ne tient compte que de ceux qu'il connait déjà. On ne voit que ce que l'on regarde et on voit les choses non pas comme elles sont, mais comme on les sait. Il a fallu des siècles pour que les peintres apprennent à voir les reflets colorés dans les ombres. »

GUILLEMIN, Auguste, *Génération de la voix et du timbre*, 2e édition, Félix Alcan Éditeur, 1901. « On a trop souvent, dans les sciences d'observation, l'occasion de constater la vérité de cette sentence attribuée à l'anatomiste Peisse : "l'œil ne voit dans les choses que ce qu'il y regarde, et il ne regarde que ce qui est déjà en idée dans son esprit". » (p. 126 et n. 1).

HELME, François, « Menus propos de médecine – La science poursuivant le crime », *Le Temps*, 21 mai 1922. « C'est ainsi, comme le remarquait le docteur Locard, de Lyon, qu'un peintre verra la forêt avec d'autres yeux que le marchand de bois ; le paisible amateur de champignons ou les amoureux en quête de muguet la verront différemment encore. En résumé, "on ne voit que ce que l'on regarde, et l'on ne regarde que ce que l'on a dans l'esprit". »

LOCARD, Edmond, « Les Méthodes scientifiques dans l'enquête judiciaire (Discours de réception) », dans *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, 1921. « Or, ainsi que l'a dit Bertillon : "On ne voit que ce qu'on regarde, et on ne regarde que ce que l'on a dans l'esprit." » (p. 132).

RICHER, Paul, *Anatomie artistique*, Plon, Paris, 1990. « Ce n'est là, en somme, qu'une application de cette grande loi formulée par Montaigne, lorsqu'il dit : “C'est l'esprit qui oye et qui veoid”, et que nous pouvons traduire ainsi avec Peisse : “L'œil ne voit dans les choses que ce qu'il regarde, et il ne regarde que ce qui est déjà en idée dans l'esprit.” »

8. CÉLINE DANS LA LITTÉRATURE DES ANNÉES 1950

a) Romans ou essais

BORGES, Jorge Luis, *Fictions*, traduit de l'espagnol par Nestor Ibarra, *Œuvres complètes 1*, Paris, Gallimard, 1993.

KEROUAC, Jack, *Sur la route*, traduit de l'anglais par Jacques Houbart, Paris, Gallimard, 1997.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1961.

SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon, Essais sur le roman,* Paris, Gallimard, 1956.

b) Articles

HAHN, Pierre, « Pourquoi Céline ?... 8 écrivains répondent », *Arts*, 22-28 décembre 1965.

9. DIVERS

a) Œuvres d'écrivains ou de philosophes

BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, *Œuvres complètes, I,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *Œuvres philosophiques complètes*, tome VI, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1971.

PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, in *À la recherche du temps perdu*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

b) Articles ou travaux universitaires

LEMERCIER, Claire, *Le Club du Faubourg, Tribune libre de Paris, 1918-1939*, mémoire de maîtrise, IEP de Paris, 1995. URL : http://lemercier.ouvaton.org/docannexe.php?id=127.

PIÉGAY-GROS, Nathalie, « L'Érudition imaginaire », *Arts et Savoirs* [En ligne], 5, 2015, § 9. URL : https://aes.revues.org/306.

ROGER, Thierry, « Jules Lemaître et la querelle de l'impressionnisme », *Fabula / Les colloques,* Jules Lemaître : « un don d'ubiquité familière », 3 décembre 2010.
URL : http://www.fabula.org/colloques/document1609.php.

c) Dictionnaires

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992.

INDEX

AGOBART..... 240
AILLOUD-NICOLAS, Catherine.....89
ALMÉRAS, Philippe.....41, 46, 161
AMBOR, Cillie..... 117
AMYOT, Jacques..... **307-310**
ANTOINE, André.....99, 312
ARAGON, Louis..... 187, 188
ARISTOPHANE.....101, 102, 184
AUBANT, Chevalier (d')..... 50, 51
AYMÉ, Marcel.....280

BALDWIN, James.....35, 57
BALZAC, Honoré (de).....161, 244, 284, 307, 310
BANVILLE, Théodore (de).....34
BARBUSSE, Henri.....67, 303
BARDÈCHE, Maurice.....212
BARJAVEL, René..... 233
BAUDELAIRE, Charles.....141
BAUM, Vicki..... 174
BAZIN, Anaïs..... 247
BELLAY, Joachim (du).....222
BELLOSTA, Marie-Christine.....17, 78, 127
BÉNARD, Johanne.....58, 79
BÉRANGER, Pierre-Jean (de).....223
BERGSON, Henri.....22, 35, **52-57**, 243
BERNADOTTE, Monseigneur.....50
BERNARDIN DE SAINT-PIERRE.....45, 309 (n)
BERTILLON, Alphonse..... 253
BERTRAND, Louis.....41, 42
BEULÉ, Charles-Ernest.....225, 227
BINET, Alfred.....311
BISMARCK, Otto (von).....39
BLONDIAUX, Isabelle..... 18, 284, 289
BOILEAU, Nicolas.....141
BOISSIER, Gaston..... 245,246
BONNARD, Pierre 172
BOPP, Franz.....234
BORDEAUX, Henry..... 303
BORGES, Jorge Luis.....305
BOURGET, Paul.....214, 215, 271, 303
BOUTROUX, Émile.....295
BRADSHAW, John.....239
BRAGA, Dominique..... 177
BRASILLACH, Robert.....212
BRETON, André.....233
BRINON, Fernand (de).....229
BRUCKNER, Ferdinand…...88, 89, 92, 110, **112-114**,
116-118, 120
BRUNETIÈRE, Ferdinand.....19, 22, 35, 36, **232-235**, 247, 248, 274, 275, 307, 308, 311
BRUNSWICK, Charlotte-Louise (de).....50, 51

CAMUS, Albert..... 304
CARLYLE, Thomas.....184
CARRA, Jean-Louis..... 219
CARRIGUEL, Olivier..... 213
CÉSAR, Jules.....261
CÉZANNE, Paul.....161, 272
CHAMFORT 219, 222
CHATEAUBRIAND, François-René (de).....184, 213, 223, 262, 271, 309 (n)
CHÂTEAUBRIAND, Alphonse (de) 258
CHATELAIN-COURTOIS, Martine.....144
CHAUCER, Geoffrey..... 146
CHÉNIER, André.....21, 219, 220, 223
CICÉRON..... 169
CLEMENCEAU, Georges.....223
COLBERT, Jean-Baptiste..... 248
COMBELLE, Lucien.....70
COUPERIN, François.....164, 196
CROMWELL, Oliver..... 238, 239

DAGOBERT.....240, 241
DANTE..... 184
DARWIN, Charles..... 234
DAUDET, Léon.....223, 259
DAUMIER, Honoré.....184
DAUPHIN, Jean-Pierre.....50, 58
DAVID, Jacques-Louis.....309 (n)
DELACROIX, Eugène..... 161
DELFORGE, Lucienne.....101, 120
DELONCLE, Charles..... 211
DERVAL, André..... 104
DESCARTES, René.....223
DIDEROT, Denis..... 222, 309 (n)
DOS PASSOS, John.....303
DOSTOÏEVSKI, Fédor.....95, 122, 129
DRUMONT, Édouard.....223, 238
DUBUFFET, Jean.....287
DUBY, Tobiesen..... 219
DUCLOS, Charles Pinot.....274
DUHAMEL, Georges..... 303, 305
DULLIN, Charles.....20, 21, 25, 33, **79-83**, 87, 90, 92, 95, **97-101**, 103, 104, **106-108**, 120, 129 131, 306, 312
DUMAYET, Pierre.....57
DUNCAN, Isadora.....152, 154
DUPRÉ, Ernest..... 18, 264, 267, 288
DUPUIS-LABBÉ, Dominique.....182
DURTOL, Pierre..... 108

EPTING, Karl..... 124
EVREÏNOV, Nicolas.....88, 91, 92, 103

FABRE, Jean-Henri..... 43, 44
FAGUET, Émile.....35, 36
FARRÈRE, Claude..... 35
FAULKNER, William.....303
FAURE, Élie.....13, **21-23**, 26, 27, 55, **123-142**, 1**44-146,** 149, **151-163**, 166, 167, **170-172**, **174-177**, **179-195**, **197-202**, 205, 207, 209, 210, 214, 260, 278, 306, 312
FICHTE, Johann Gottlieb.....37, 39 (n)
FLAUBERT, Gustave.....244, 262
FONSEGRIVE, Georges..... 53, 56, 57
FOUILLÉE, Alfred.....249, 250, 261, 262, 266, 301
FRANCE, Anatole..... 161, 214, 215, 271
FRANÇOIS Ier..... 224
FREUD, Sigmund.....17, 70, 113, 127, **256-259**, 271, 284
FRÉVILLE, Jean..... 122
FROMENTIN, Eugène.....266
FROT, Maurice..... 304

GAÏFFE, Adolphe.....34
GALLIMARD, Gaston.....224, 251
GANDON, Yves..... 207
GAUTIER, Théophile.....284
GEN PAUL, Eugène Paul (dit).....164
GENETTE, Gérard..... 18
GENTIL, Alexandre.....214, 215
GEOFFROY, Georges.....37, 54
GERVAISE, Claude..... 196
GIBAULT, François.....23, 35, 37, 213, 278
GIDE, André..... 271
GILLET, Louis.....230
GIRAUD, Victor.....294
GOBINEAU, Joseph Arthur (de) 26, 127, **155-157**, 160, 183, 238

GODARD, Henri...16, 30, 46, 58, 110, 128, 132, 217, 224, 227, 228, 289, 297
GOHIER, Urbain.....35, **39-41**
GONCOURT, Edmond et Jules (de).....161, **272-274**
GOYA, Francisco (de)..... 184
GRACQ, Julien.....305
GRÉGOIRE, Henri Jean-Baptiste.....221
GRIMAREST, Jules-Léonor Le Gallois (de). 247, 248
GRIMAUX, Édouard.....220
GROOS, Karl.....287
GUÉRARD, Edmond.....51
GUILLOU, Marguerite.....151

H., Dr (inspirateur du personnage de Harras).....217
HACK TUKE, Daniel.....290
HAECKEL, Ernst..... 234
HARRIS, Wilhelm.....49
HARTMANN, Marie.....213, 249
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich.....37, 39 (n)
HENRY, Anne.....14, 15, 69, 296
HINDUS, Milton.....14, 100, 119, 149, 260, 269
HITLER, Adolf..... 166, 219
HOMÈRE.....281
HUGHLINGS JACKSON, John.....289
HUGO, Victor.....184, 223, 262, 307

INAUDI, Jacques.....311
IRETON, Henry.....239

JANET, Paul..... 256, 268
JAURÈS, Jean.....224
JONGKIND, Johan Barthold.....125
JONSON, Ben.....106
JOYCE, James..... 305, 309

KAPLAN, Alice Yaeger.....17, 173
KEROUAC, Jack.....305
KHROUCHTCHEV, Nikita.....230
KIPLING, Rudyard.....35, 51, 52
KIRCHON, Vladimir.....88
KOCK, Paul (de).....214
KOLLETSCHKA, Jakob.....75
KOPPENFELS, Martin (von).....228
KUN, Béla.....189

LA BRUYÈRE, Jean (de).....231, 274
LABICHE, Eugène..... 198
LABREURE, David.....79
LAFONT, Suzanne..... 18, 19
LAGERLÖF, Selma.....223
LALANDE, Jérôme.....220
LAMARTINE, Alphonse (de).....223, 309 (n)
LANSON, Gustave.....309
LASSON.....103
LATUDE, Jean Henry.....224
LAVAL, Pierre..... 263
LAVOISIER, Antoine (de).....21, **219-221**
LE VIGAN, Robert.....289
LECOIN, Louis.....224
LEMAÎTRE, Jules.....35, 36, 234
LESPINASSE, Julie (de).....243, 244
LIGNE, Charles-Joseph (de).....35, 39
LOCARD, Edmond..... 253
LOISELEUR, Jules.....248
LOMBROSO, Cesare.....254, 286, 289
LORRAIN, Claude..... 125, 126
LOUIS XIV.....223, 229
LUC (évangéliste).....169
LUCRÈCE..... 146
LUMIÈRE, Auguste et Louis.....272

MACAULAY, Thomas Babington.....239
MAETERLINCK, Maurice.....35
MALHERBE, François (de).....307
MALLARMÉ, Stéphane.....304
MANET, Édouard.....144
MARIVAUX.....275
MARKS, John.....171

MAROT, Clément.....222
MAUPASSANT, Guy (de).....161
MAURRAS, Charles..... 203
MEIZOZ, Jérôme.....58, 63
MÉNETREL, Bernard..... 263
METCHNIKOFF, Élie.....17, 35, 45, 46, 78, 224
MICHAUX, Henri..... 277
MICHELET, Jules.....184, 245, 261
MIKKELSEN, Thorvald.....223
MILLER, Henry.....303
MILTON, John.....184
MODIGLIANI, Amedeo.....161
MOLIÈRE..... 18, **246-249**
MOLLIEN, Nicolas François.....220
MONDOR, Henri.....219, 223
MONET, Claude..... 144
MONLUC, Blaise (de).....35, 38, 39, 237
MONTAIGNE, Michel (de)….36, 146, 152, 161, 174, 308
MONTBAREY..... 229
MORAND, Paul.....215, 303
MOREAU DE TOURS, Jacques-Joseph.....284, 286
MULHEISEN, Laurent..... 113
MÜLLER, Max.....234
MURGER, Henry..... 214
MUSSET, Alfred (de)..... 35, 42, 297

NÉRON.....304
NIETZSCHE, Friedrich… 14, 22, 36, 37, 54, **69-71**, 130,
160, 184, **249-251**, 261
NIZAN, Paul.....122, 123
NORDMANN, Charles.....276

ORLÉANS, Charles (d')..... 222
OROZCO, José Clemente.....194
OULD, Hermon..... 104
OUSPENSKI, Andreï.....88

PAGÈS, Yves.....18, 19, 33, 172, 224, 276
PALMER, John..... 106
PARAZ, Albert.....211, 217, 233, 238, 302
PARÉ, Ambroise..... 218
PARTURIER, Maurice.....120
PASCAL, Blaise.....35, 38, 248, **294-296**
PASTEUR, Louis.....76, 148
PAULHAN, Jean.....213, 235, 293
PEARSON, Charles Henry.....301
PÉGUY, Charles..... 53, 313
PEISSE, Louis..... 253
PEPYS, Samuel..... 239
PERRIER, Edmond.....21, **43-45**, 55
PÉTAIN, Philippe..... 224, 263
PHIDIAS.....145
PICASSO, Pablo.....272, 293
PISAN, Christine (de).....196
PISSARRO, Camille.....144, 172
PITOËFF, Georges.....120
PLAUTE..... 146
PLINE L'ANCIEN.....**224-227**
PLINE LE JEUNE.....**225-227**
PLUTARQUE.....**307-309**
POINCARÉ, Henri..... 241
POMPONIANUS.....225
PORQUEROL, Élisabeth.....146
POULET, Robert.....104, 232, 300, 301, 310
POUSSIN, Nicolas.....133
PRIEL, Jarl.....103
PROUST, Marcel.....129, 161, 244, 252, 277
PROUST, Adrien.....242

RABATÉ, Dominique.....95, 96
RABELAIS, François 146, 165, 184, 222, **306-311**
RACINE, Jean.....36, 124, 149, 161, 178
RAMUZ, Charles Ferdinand.....303
RAPHAËL..... 133
REBATET, Lucien..... 213
RECLUS, Élie.....155
RECLUS, Élisée..... 155, 214
REMBRANDT..... 145
RENAN, Ernest.....233, 251, 252
RENARD, Jules.....35
RENOIR, Auguste.....134, 272
RENOIR, Jean..... 189
RIBOT, Théodule 21, 27, 28, 216, **252-271**, 273, 274, **277-280**, **282-291**, 293, 298, 300
RICHARD, Gaël.....250
RICHARD, Jean-Pierre.....151
RICHEPIN, Jean.....44
RICHER, Paul.....253
RIMBAUD, Arthur.....18, 19, 223
RIVERA, Diego.....194
ROBBE-GRILLET, Alain.....232, 303, 304
ROBERTSON (inventeur du fantascope) 227
ROGER, Thierry.....234
ROLAND, Jean-Marie.....219
ROLAND, Manon..... 307
ROMAINS, Jules.....106
RONSARD, Pierre (de)..... 308
ROULEAU, Raymond.....89, 92, 96, 103
ROUSSEAU, Jean-Jacques.....184, 223, 307, 309 (n)
ROUSSEAUX, André.....77, 132, 134
ROUSSIN, Philippe.....15, 16, 63, 109, 110
RUBENS, Pierre Paul.....133
RUZZANTE..... 108, 109

SACCO, Nicola..... 224
SAINT-ÉVREMOND, Charles (de).....222, 223
SAINT-SIMON.....184
SAINTU, Simone 24, **32-38**, 41, 43, 46, 51, 52, 54, **56-59**, 78, 103, 167
SAMAIN, Albert.....35

SARRAUTE, Nathalie.....232, 304
SARRAZIN, Hélène.....193
SARTINE, Antoine (de).....229
SARTRE, Jean-Paul.....28, 303, 304
SCHOPENHAUER, Arthur 14, 37, 49, 54, 69, 70, 257, 291
SCONIN (mère de Racine).....124
SÉCHÉ, Alphonse.....41, 42
SELTENSPERGER, Jean.....222
SEMMELWEIS, Ignace Philippe.....25, 32, **57-65**, 68, **73-75**, **92-95**, 121, 130, 224
SÉVIGNÉ (Madame de).....129
SHAKESPEARE, William.....81, 96, 125, 146, 177
SIMON, Claude.....304, 305
SKODA, Joseph.....60, 65
SOCRATE.....35
SOREL, Albert.....38
SPINOZA, Baruch.....257
STAËL, Germaine (de).....274, 275, 309 (n)
STENDHAL.....161, 177
STROWSKI, Fortunat.....35, 36
SWIFT, Jonathan.....184

TACITE.....245
TAINE, Hippolyte.....53
TALLEMANT DES RÉAUX, Gédéon.....239, 270
TALLEYRAND.....35, 38, 50
TCHAÏKOVSKI, Piotr Ilitch.....200
TETTAMANZI, Régis.....16, 17, 168, 173, 174, 193
THOREZ, Maurice.....224
TILLEMONT, Louis-Sébastien.....245
TITIEN.....133
TOLSTOÏ, Léon.....36, 78, 186, 229, 230
TOLSTOÏ, Sophie.....230

VACHER DE LAPOUGE, Georges.....238
VALÉRY, Paul.....233
VALLÈS, Jules.....184, 223
VASQUEZ DE MELLA, Juan.....50
VAUVENARGUES.....274
VEDEL, Émile.....277
VÉLASQUEZ, Diego.....145
VÉRAME, Jean.....304
VERCINGÉTORIX.....224
VERLAINE, Paul.....223
VÉRON (professeur d'obstétrique).....121
VILLON, François.....146, 165, 222
VIRGILE.....168
VITRUVE.....125
VLAMINCK, Maurice (de).....272
VOLTAIRE.....17, 35, 77, 184, 214, 222, 224, 271, 309 (n)

WALSER, Georges.....275, 277
WILDE, Oscar.....35, 224

ZIMMER, Bernard.....**101-103**
ZOLA, Émile.....76, 112, 113, 118, 119, 161, 205, 259, 262, 284, 305
ZSCHOKKE, Heinrich.....51
ZWEIG, Stefan.....106

Résumé

Cette thèse étudie les liens qui s'établissent entre destruction, savoir et création dans l'ensemble des écrits de Céline (romans, pamphlets, écrits de jeunesse, correspondance) pour montrer comment la création y est conçue comme l'expression d'une vérité fuyante et brutale destinée à échapper aux supposés savants. On comprend mieux les évolutions du désir de « connaître et savoir » manifesté dès 1912 et les voies qu'empruntent progressivement les recherches littéraires de Céline en comparant ses écrits à un certain nombre de textes parfois méconnus dont ils se nourrissent : la revue *Le Correspondant* pendant son séjour en Afrique, les articles du metteur en scène Charles Dullin au moment de la rédaction de *Voyage au bout de la nuit*, les ouvrages de l'historien de l'art Élie Faure dans les années trente, puis, après la seconde guerre mondiale, des textes qui datent de la Belle-Époque, qu'il s'agisse de vieux numéros de la *Revue des Deux Mondes* ou d'ouvrages du philosophe Théodule Ribot. La comparaison des écrits de Céline avec ces textes très divers permet de voir que l'écrivain y découvre un certain nombre d'idées qu'il fait siennes, transforme ou renverse pour faire du savoir presque absolu qu'il revendique souvent une arme littéraire destinée à le faire triompher de ceux qu'il considère comme des usurpateurs ou de faux savants – au premier rang desquels se trouvent ses contemporains, qu'ils soient simples lecteurs, médecins, critiques littéraires ou écrivains.

Mots-clés : Céline, création, savoir, esthétique, littérature, vitalisme, transposition, *Revue des Deux Mondes*, Élie Faure

Abstract

This dissertation focuses on the links between destruction, knowledge and creation in all of Céline's writings (novels, lampoons, early writings, letters), in which knowledge is often depicted as the expression of an elusive and brutal truth so-called scholars are unable to find. It is easier to understand the evolution of this absolute desire to know, expressed by Céline very early on, and to examine his literary innovations when we compare his books to several texts, sometimes little-known, that he was a great reader of : the review *Le Correspondant* that he used to read during his stay in Africa, the articles of the director Charles Dullin when he was writing *Journey to the End of the Night*, the books of the art historian Élie Faure in the 1930s, and, after World War II, texts that are typical of the Belle-Époque, such as old issues of the *Revue des Deux Mondes* or the works of the philosopher Théodule Ribot. The comparison between Céline's writings and these very diverse sources shows where Céline discovers and how he appropriates, transforms or reverses many of the ideas he uses in his books, in which he often tries to make a literary weapon out of this one-of-a-kind knowledge he claims to possess.

Keywords : Céline, creation, knowledge, literature, aesthetics, vitalism, transposition, *Revue des Deux Mondes*, Élie Faure